БАРОКА
Ў БЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРЫ
І МАСТАЦТВЕ

НАЦЫЯНАЛЬНАЯ АКАДЭМІЯ НАВУК БЕЛАРУСІ
ІНСТЫТУТ МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА, ЭТНАГРАФІІ І ФАЛЬКЛОРУ
ІМЯ К. КРАПІВЫ

БАРОКА
Ў БЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРЫ І МАСТАЦТВЕ

2-е ВЫДАННЕ

Мінск
«Беларуская навука»
2001

УДК 7.034.7(476)(091)(082)
ББК 85.1(4Беи)
Б 24

Навуковы рэдактар
доктар мастацтвазнаўства В. Ф. Шматаў

Рэцэнзенты:
кандыдат мастацтвазнаўства У. І. Пракапцоў,
кандыдат мастацтвазнаўства М. М. Яніцкая

Барока ў беларускай культуры і мастацтве / Інстытут
Б 24 мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору НАН Беларусі; навук. рэд. В. Ф. Шматаў. — 2-е выд. — Мн.: Беларуская навука, 2001. — 304 с.: 129 іл.
ISBN 985-08-0452-1.

Зборнік «Барока ў беларускай культуры і мастацтве» — першая ў гістарыяграфіі «зборная» манаграфія, прысвечаная аднаму з найбольш цікавых і плённых сусветных мастацкіх стыляў — барока, яго пашырэнню ў беларускім дойлідстве, жывапісе, графіцы канца XVI—XVIII ст. У аснову зборніка пакладзены матэрыялы навуковай канферэнцыі, праведзенай супрацоўнікамі Музея старажытнабеларускай культуры Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі разам з іншымі навукоўцамі рэспублікі. На шырокім, нярэдка новым матэрыяле асэнсоўваюцца праблемы станаўлення барока ў беларускім мастацтве, заходнееўрапейскі і ўсходнеславянскі кантэкст, змястоўна-стылістычныя асаблівасці. Разглядаецца ўздзеянне беларускага барока на мастацтва Расіі і Украіны. Паказана роля «віленскага барока» як асобнай арыгінальнай школы, што прычынілася да фарміравання адметных форм беларускага мастацтва (найперш дойлідства) XVII—XVIII стст.

Разлічана не толькі на навукоўцаў, але на самыя шырокія колы чытачоў — усіх, хто цікавіцца праблемамі беларускага мастацтва.

УДК 7.034.7(476)(091)(082)
ББК 85.1(4Беи)

ISBN 985-08-0452-1

© Калектыў аўтараў, 1998

УВОДЗІНЫ

Аснову зборніка склалі матэрыялы навуковай канферэнцыі «Барока ў беларускай культуры і мастацтве», якую Музей старажытнабеларускай культуры Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі наладзіў у маі 1994 г. у Нацыянальным музеі Рэспублікі Беларусь (Мінск). Акрамя супрацоўнікаў музея ў ёй прынялі ўдзел і іншыя навукоўцы, што займаюцца праблемамі старажытнабеларускага мастацтва. Матэрыялы зборніка з'яўляюцца як бы працягам нашай папярэдняй працы «Помнікі мастацкай культуры Беларусі эпохі Адраджэння» (Мн., 1994), паколькі барока, як вядома, з'яўляецца лагічным развіццём Рэнесанса, яго гістарычных пачаткаў.

Нягледзячы на тое што ва ўсходнеславянскіх землях барока найперш з'явілася ў Беларусі і ў адрозненне ад некаторых іншых краін склалася ў арыгінальную школу, у даследаванні гэтага сусветнага мастацкага стылю пакуль што зроблены толькі першыя, досыць сціплыя крокі. Асобныя назіранні ў 6-томнай «Гісторыі беларускага мастацтва», у агульных працах, прысвечаных дойлідству, іканапісу, гравюры[1], некалькі цікавых артыкулаў — вось па сутнасці ўсё, што зроблена нашымі мастацтвазнаўцамі ў яго асэнсаванні. Ніводнай «зборнай» манаграфіі, прысвечанай розным, вельмі спецыфічным відам барочнага мастацтва ў Беларусі, пакуль што не існуе.

Тым часам яго здабыткі вельмі значныя. Паколькі Рэнесанс у Беларусі быў спарадычнай з'явай і часцей за ўсё выступаў разам з готыкай (прынамсі, у дойлідстве, часткова ў іканапісе, гравюры), барока з'явілася першым агульнаеўрапейскім стылем, які сфарміраваўся ў самастойны напрамак і, як убачым далей, шмат у чым стаў пераломным у эвалюцыі беларускай выяўленчай творчасці, усіх яе відаў і жанраў.

Ніводная ранейшая эпоха не дала столькі яркіх імёнаў. Мастацтвазнаўчыя трактаты Сімяона Полацкага, Еўстафія, стардрукі С. Собаля і Мамонічаў, архітэктурныя тварэнні Я. Бернардоні, І. Глаўбіца, П. Перці, І. Фантана, М. Педэці, А. Парако, абразы Пятра Яўсеевіча з Галынца, гравюры братоў Аляксандра і Лявонція

---

[1] Гл.: Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 2. Мн., 1988. С. 340–348 (спіс літаратуры).

Тарасевічаў, Максіма і Васіля Вашчанкаў, Ангілейкі, Г. Ляйбовіча, Пельцэльды, Гётке, Шпонса, Вілатца, Вестэрфельда, партрэты І. Штрэтэра, Б. Стробеля, Д. Шульца, Я. Трыцыуса, палемічная проза Афанасія Філіповіча, Ляонція Карповіча, Мялеція Сматрыцкага, Лаўрэнція і Стэфана Зізаніяў — вось далёка не поўны пералік слынных імёнаў выдатных дзеячаў тагачаснай беларускай культуры. Беларускае мастацтва немагчыма ўявіць без касцёла Божага цела ў Нясвіжы, фарнага касцёла ў Гродне, езуіцкіх калегіумаў у Пінску, Полацку, Оршы, без роспісаў касцёла Св. Станіслава ў Магілёве, скульптурных выяў алтара ў в. Будслаў, ілюстрацыі да «Разарыума» Аляксандра Тарасевіча і Максіма Вашчанкі да «Акафістаў і канонаў» і «Манархіі Турэцкай», манументальнага цыкла выкананых Ляйбовічамі партрэтаў Радзівілаў і многіх іншых выдатных твораў XVII—XVIII стст.— ключавыхпомнікаў эпохі барока.

Не выклікае сумненняў, што ад барока засталася ў нас самая значная колькасць мастацкіх помнікаў (і гэта пры тым, што якраз у дадзены перыяд, асабліва ў так званую руска-польскую вайну 1654—1667 гг., многія з іх былі знішчаны).

Больш таго, барока прычынілася да ўзнікнення зусім новых, невядомых раней відаў, жанраў і тэхнік мастацтва (манументальная скульптура на франтонах культавых помнікаў, сармацкі партрэт, жанры нацюрморта і краявіду ў жывапісе, медзярыт і звязаная з ім так званая гравюра — тэзіс у графіцы і інш.).

Прынцыповыя змены адбыліся і ў эвалюцыі выяўленча-вобразнай стылістыкі мастацтва XVII—XVIII стст. На змену велічным і гарманічным прынцыпам Рэнесанса, суб'ектывізму ман'еризму ў XVII ст. прыйшло мастацтва, пабудаванае на кантрастах, асіметрыі, жывапіснай ілюзорнасці, асобнай барочнай дэкаратыўнасці — мастацтва дынамічнае і бурлівае, больш чулае да жыцця, да рэальнага асяроддзя і больш шчыльна з ім звязанае. Паводле аб'ектыўнага паказу шматпланавай асобы чалавека, уцягнутага ў колабег і канфлікты навакольнага, барока шмат у чым амаль не мае сабе роўных. Яно ўзбагаціла выяўленчую мову мастацтва і як бы нанава адкрыла праблему сінтэзу, аб'ём, жывапіснасць і танальнасць у малярстве, святлацень і дынаміку ў скульптуры, ілюзорнасць прасторы ў манументальным мастацтве, перспектыву і багацце кантрастаў у графіцы. Барока значна паглыбіла пазнанне чалавека, яго прыроды; яно ўвасобіла жывыя ўяўленні пра адзінства, бязмежнасць і шматграннасць свету, яго дынамічнасць, складанасць і вечную зменлівасць. І што не менш істотна, барока, як ніводзін іншы сусветны мастацкі стыль, актывізавала фарміраванне ў Беларусі нацыянальных мастацкіх школ жывапісу (у тым ліку іканапісу), драўлянай пластыкі, гравюры і інш. Як сведчаць факты, гэты важны працэс у жывапісе (партрэт, абраз) і скульптуры (драўляная пластыка) вызначыўся ўжо ў першай палове XVII ст. Тэндэнцыя развіцця тагачас-

нага беларускага мастацтва (у сэнсе яго самавызначэння) сугучна заходнееўрапейскаму барока, дзе менавіта ў XVII ст. складваюцца славутыя нацыянальныя школы (найперш у Галандыі, Іспаніі, Фландрыі і інш.)[2].

Вядома, мастацтва XVII—XVIII стст.— гэта не толькі барока. Працягваў жыццё ў асобных помніках дойлідства, іканапісу Рэнесанс і зусім не вывучаны ў Беларусі маньерызм. Развіваецца ракако, з'яўляюцца і некаторыя спецыфічныя для Беларусі формы, якія не ўкладваюцца ў заходнееўрапейскія стылявыя катэгорыі. І тым не менш менавіта барока вызначае развіццё беларускага мастацтва ў XVII—XVIII стст.

Варта адзначыць тут і другі важны момант ягонай эвалюцыі: нябачнае дагэтуль «пашырэнне геаграфіі». Як убачым далей, з Беларусі барока ішло ў Расію і (у меншай ступені) на Украіну.

Зразумець самабытнасць беларускага барока немагчыма без уліку тагачаснага палітычнага і сацыяльна-эканамічнага жыцця. Беларусь знаходзілася ў складзе Рэчы Паспалітай. Палітычны і культурны ўплыў Польшчы на нашу краіну адмаўляць нельга. Ён быў непазбежны ў перыяд контррэфармацыі з яе актывізацыяй каталіцызму, паступовым пераходам у яго пануючых вярхоў грамадства, спробай лацінізацыі праваслаўнай царквы, якую паслядоўна ажыццяўлялі францысканцы, дамініканцы і асабліва езуіты. Павялічылася колькасць польска-лацінскіх выданняў, асобныя дзеячы культуры былі прыхільнікамі рымска-каталіцкай арыентацыі. Будуецца шмат касцёлаў, а пасля Брэсцкай уніі (1596) — і уніяцкіх цэркваў; заходнееўрапейскае ўздзеянне на культурнае жыццё было як ніколі моцным[3].

Аднак і ў гэтых складаных, спецыфічных умовах беларускае мастацтва захавала сваю нацыянальную адметнасць. Бо нягледзячы на заходнееўрапейскія ўплывы, яго візантыйская першаснова не знікла і заставалася адным «са складаемых» у фарміраванні новага стылю. Уздзеянне на яго барока ўспрымалася нашымі майстрамі з улікам гэтай першасновы. У гэтым, думаецца, адна з прычын унікальнасці і самабытнасці беларускага мастацтва, не падобнага ні на рускае, ні на польскае (першае не ведала ні готыкі, ні рэнесансу, а да барока далучалася праз Беларусь; другое праз Беларусь засвойвала чужую ў прынцыпе для Польшчы візантыйскую традыцыю). Беларускія партрэтысты вучыліся майстэрству ў вялікіхславутасцей Італіі.

Характэрны для помнікаў барока сінтэз візантыйскай і заходнееўрапейскай традыцый заўважаецца ў канструктыўных асаблівасцях помнікаў культавага дойлідства (крыжова-купальная базіліка, злучаная форма лацінскага і грэчаскага крыжоў у плане — на ўзроўні карнізаў — касцёла Божага цела ў Нясвіжы і інш.), у стылістыцы

---

[2] Всеобщая история искусств. Т. 4. М., 1963. С. 10—13.

[3] Акіншэвіч А. Пра цывілізацыйныя асновы беларускага гістарычнага працэсу // Запісы Бел. Ін-та навукі і мастацтва. Нью-Йорк, 1953. № 2. С. 83.

абразоў (партрэтная індывідуалізацыя і фальклорнасць пры захаванні візантыйскай першаасновы), сармацкіх партрэтаў («іконная» плоскаснасць, пэўная статычнасць, тэндэнцыя да захавання франтальнасці і інш.), у манументальных роспісах (выкарыстанне візантыйскіх традыцый у роспісах каталіцкіх храмаў і інш.).

У цэлым мастацтва барока ставіць перад даследчыкамі нямала вострых, захапляюча цікавых праблем. Асобныя з іх разглядаліся на згаданай майскай канферэнцыі 1994 г. і ўвасоблены ў артыкулах дадзенага зборніка. Праглядаючы сёння яго матэрыялы, мы вымушаны прызнаць, што яны пры ўсёй цікавасці ўсё ж не дастаткова поўна адлюстроўваюць працэсы і тэндэнцыі развіцця беларускага мастацтва XVII–XVIII стст. Па-за ўвагай даследчыкаў засталіся станковы жывапіс (партрэт, абраз), драўляная пластыка, праблемы фарміравання нацыянальнай школы і інш. Нельга забываць, што перад намі матэрыялы канферэнцыі, у якой кожны аўтар абіраў тэму самастойна ў адпаведнасці з уласнымі даследчымі цікавасцямі. Тым не менш навуковую каштоўнасць першай «зборнай» працы, прысвечанай беларускаму барока, недаацэньваць, думаецца, нельга — матэрыялы зборніка здольны зацікавіць навукоўцаў і стымуляваць новыя, больш глыбокія распрацоўкі праблем барока ў беларускім мастацтве.

В. Ф. ШМАТАЎ

В.Ф.Шматаў

СТАНАЎЛЕННЕ БАРОКА Ў МАСТАЦТВЕ ЎСХОДНЕСЛАВЯНСКІХ НАРОДАЎ

БЕЛАРУСКАЕ БАРОКА. Дасягненні барока ў Заходняй Еўропе агульнавядомыя. Адзін пералік іменаў, сярод якіх Берніні, Караваджа, Веласкес, Рэмбрант, Франц Гальс, Рубенс, Гойя і многія, многія іншыя, здольныя ўразіць кожнага.

Неахопная па сутнасці і навуковая літаратура пра заходнееўрапейскае барока — многія сотні грунтоўных манаграфій, прысвечаных асобным нацыянальным школам, відам і жанрам мастацтва, буйнейшым майстрам[1].

Менш адназначна можа быць ацэнена выяўленчае мастацтва Усходняй Еўропы XVII—XVIII стст., якое развівалася своеасаблівымі шляхамі. І на тое былі свае прычыны. У шэрагу краін Заходняй Еўропы ў адпаведнасці са складваннем нацыянальных дзяржаў эвалюцыя культуры і мастацтва разгортвалася, як ужо адзначалася, у межах нацыянальных мастацкіх школ (найперш іспанскай, галандскай, французскай)[2].

Паняцце этнічнай (нацыянальнай) агульнасці тут часцей за ўсё супадала з тэрытарыяльна-палітычнай (дзяржаўнай) тоеснасцю (Англія, Францыя, Нідэрланды і інш.). Іншымі словамі, нацыянальна-культурнае адзінства ў большасці заходнееўрапейскіх краін неад'емнае ад тэрытарыяльна-палітычнага, дзяржаўнага адзінства[3]. Апошняе не магло не стымуляваць развіццё культуры і мастацтва і іх пэўнае стылістычнае (барока) утварэнне.

Інакш адбываліся працэсы развіцця дзяржаўнасці, культуры і мастацтва рэгіёнаў Усходняй Еўропы. Своеасаблівасць іх эвалюцыі абумоўлена перадусім агульнасцю дзяржавы: Вялікае княства Літоўскае, аб'яднаўшае Літву, Беларусь і частку Украіны, пасля Люблінскай уніі (1569) звязана з Рэччу Паспалітай. Таму шмат якія віды культуры і мастацтва былі агульным здабыткам народаў супольнай дзяржавы[4].

Тым не менш Вялікае княства Літоўскае і Рэч Паспалітая былі цесна звязаны з Захадам. Гэта садзейнічала таму, што шмат якія наваўвядзенні заходнееўрапейскага барока у дойлідстве, жывапісе, гравюры актыўна пранікалі ў культуру і мастацтва Польшчы, Беларусі, Літвы і Украіны. Як убачым далей, з гэтых краін барока пранікала ў рускую культуру і мастацтва, развіццё якіх адбывалася вельмі спецыфічна. У цэлым ва ўсходнеславянскім мастацтве

---

[1] Найбольш поўнай бібліяграфіяй па мастацтву Заходняй Еўропы XVII—XVIII стст. застаецца спіс літаратуры, змешчаны ва «Усеагульнай гісторыі мастацтва» (М., 1963. Т. 4. C.LXXVIII—LXXXVII). Ён, безумоўна, далёкі ад паўнаты, але ўсё ж дае чытачу ўяўленне пра дойлідства і выяўленчую творчасць Італіі, Іспаніі, Фландрыі, Галандыі, Францыі, Англіі, Германіі і іншых краін.

[2] Всеобщая история искусств. М., 1963. Т. 4. С. 11.

[3] Конон В. М. От Ренессанса к классицизму. Мн., 1978. С. 7–8.

[4] Тамсама. С. 7.

адбываліся працэсы (праўда, больш запаволена), сугучныя тым, што ў XVII ст. мелі месца ў заходнееўрапейскай выяўленчай творчасці,— узмацненне рэалістычных тэндэнцый. Традыцыйная візантыйская сістэма пахіснулася не толькі ў беларускім і ўкраінскім мастацтве — у сувязі з Люблінскай (1569) і Брэсцкай (1596) уніямі, цеснымі кантактамі з Захадам тут гэта было натуральна,— але і ў рускім. Прыгадаем хоць бы Сімона Ушакова, Іосіфа Уладзімірава, Ціхана Філацьева, Фёдара Зубава і інш. Новая ступень рэалізму найперш характэрная для развіцця партрэта («Сармацкі партрэт» у жывапісе Беларусі, «казацкі» на Украіне, «парсуна» ў Расіі). Ды і самі абразы набываюць партрэтны характар. Пытанні абразапісання абагульняюцца ў мастацтвазнаўчых трактатах (Сімяон Полацкі).

У графіцы Беларусі, Літвы, Украіны медзярыт часам замяняе традыцыйную гравюру на дрэве. Узнікаюць новыя жанры: «гравюра-тэзіс» «гравюра-канклюзія» і г.д. У рускае дойлідства пранікае ордэрная сістэма.

Гэта, вядома, далёка не ўсе новаўвядзенні (падрабязней пра іх далей). Але і яны дазваляюць сцвярджаць, што ў эпоху барока развіццё мастацтва ўсходнеславянскіх народаў таксама перажыло новы ўздым.

Тым часам працэсы і тэндэнцыі развіцця гэтага мастацтва вывучаны вельмі слаба. Мы яшчэ, па сутнасці, толькі пачынаем асэнсоўваць значэнне барока (як, дарэчы, і іншых мастацкіх стыляў). Наперадзе ідзе вывучэнне літаратурнага барока; грунтоўная праца Е. Анжэя «Свет славянскага барока» (Варшава, 1972) аналізуе развіццё стылю ў літаратуры палякаў, рускіх, чэхаў, славакаў. Згадваецца тут і Сімяон Полацкі, аднак у цэлым Беларусь пакінута па-за ўвагай аўтара.

Пачатковае вывучэнне праблем беларускага мастацтва прычынілася да таго, што пра барока на Беларусі сёння амаль нічога невядома. Каб пераканацца ў гэтым, дастаткова прагледзець мастацтвазнаўчыя працы, якія выйшлі ў Расіі[5] і на Украіне[6]. Беларусь у іх нават не згадваецца. І гэта пры тым, што на ўсходнеславянскіх землях барока, як адзначалася, найперш з'явілася ў Беларусі, склалася ў арыгінальную школу і, як убачым далей, самым непасрэдным чынам прычынілася да станаўлення барока ў Расіі і на Украіне.

Мэта дадзенага артыкула — разгледзець стыль барока ў кантэксце беларускага, рускага і ўкраінскага мастацтва. Дойлідства, жывапіс, скульптуру мы закранаем мімаходзь, паколькі яны вывучаны глыбей (працы Е. Квітніцкай, Ю. Чантурыя, Т. Габрусь і інш.). Пры даследаванні станаўлення барока ў Расіі і на Украіне канцэнтруем увагу пераважна на графіцы (дакладней, гравюры). Бо якраз

---

[5] Барокко в России. М., 1926; Русское искусство барокко. М., 1977.

[6] Лукомский Г. Украинское барокко. СПб., 1911; Степовик Д. В. Леонтій Тарасевич і українське мистецтво барокко. Київ, 1986.

гэты матэрыял менш вядомы (альбо невядомы зусім), у той час як пра дзейнасць у Маскве ў сярэдзіне XVII ст. беларускіх майстроў кафлі, рэзчыкаў (часткова таксама жывапісцаў) пісалі многія аўтары (Л. Абецэдарскі, Ю. Аўсяннікаў і інш.).

Генезіс барока як з'явы міжнароднай, што на працягу амаль двух стагоддзяў панавала ў краінах хрысціянскага свету, высветлены навукай даволі добра. Цэнтрам яго станаўлення стала Італія, дакладней Рым, прычым барока нарадзілася ўжо ў перыяд позняга Рэнесанса. Сярод пачынальнікаў новага стылю называюць Мікеланджэла Буанароці (1475—1565), Карла Мадэрна (1556—1592), Ларэнца Берніні (1598—1680) і інш.[7] Сярод храмаў, у якіх барочныя тэндэнцыі выявіліся даволі ярка, лічыцца царква Іль Джэзу ў Рыме (архітэктары Д. Віньёла і Джакома дэла Порта). Будаўніцтва царквы, якая з'явілася ўзорам для многіх каталіцкіх храмаў Еўропы, пачалося у 1568 г. і скончылася ў 1584 г. З Італіі барока пашыраецца ў Іспанію, Партугалію, Фландрыю, а некалькі пазней — у Германію, Аўстрыю, Англію, Скандынавію і іншыя краіны[8].

Факты сведчаць, што Беларусь стала другой краінай у свеце, якая прычынілася да развіцця новага стылю. Першым помнікам барока ў Беларусі лічыцца касцёл Божага цела ў Нясвіжы, пабудаваны ў 1593 г. Адначасова гэта першы помнік барока на тэрыторыі ўсходніх славян (і ўсёй Рэчы Паспалітай у цэлым). Гэты факт прызнаны даследчыкамі адзінадушна.

Варта зазначыць, што ў Еўропе барока атрымала прызнанне галоўным чынам у каталіцкіх краінах (Італія, Іспанія, Партугалія, Бельгія, Фландрыя і інш.). З германскіх краін прыгадаем Баварыю і Аўстрыю. У краінах пратэстанцкай рэлігіі (Англія, Шатландыя, Скандынаўскія краіны і інш.) барока не знайшло асаблівага развіцця.

Унікальнасць беларускай культуры і мастацтва ў тым, што барока з першых крокаў свайго шэсця па Еўропе знайшло спрыяльную глебу ў краіне, насельніцтва якой пераважна было праваслаўным. Сённяшні стан развіцця нашага мастацтвазнаўства не дазваляе дакладна вызначыць прычыны гэтай з'явы. Называлі контррэфармацыю, актывізацыю каталіцызму, нагадвалі пра «слынную» беларускую талерантнасць. Аднак стыль эпохі нараджаецца не адным фактарам, а іх сукупнасцю; з'яўленне барока на Беларусі было абумоўлена шэрагам прычын, сярод якіх варта вылучыць галоўную: з часоў Рэнесанса Беларусь займала вядучыя пазіцыі ў мастацтве ўсходнеславянскіх народаў. Геапалітычнае становішча нашай краіны на мяжы паміж усходнім (праваслаўным) і заходнім (каталіцкім) све-

---

[7] Всеобщая история искусства. Т. 4. С. 30—35; Искусство 17—18 веков. М., 1963; Бартенев И. А., Батажкова В. Н. Очерки истории архитектурных стилей. М., 1963. С. 138.

[8] Ильина Т. В. История искусств: Западноевропейское искусство. М., 1983. С. 137.

там прычынілася да таго, што яна нярэдка першая сярод усходнеславянскіх краін успрымала заходнееўрапейскія формы сацыяльнага жыцця, культуры і мастацтва (магдэбургскае права, друкарства, сусветныя мастацкія стылі — готыку, рэнесанс, ман'ерызм, барока і інш.) і была іх галоўнай перадатчыцай у іншыя рэгіёны славянскага свету.

Не малую ролю адыгрываў таксама канфесійны фактар. Люблінская і асабліва Брэсцкая уніі пахіснулі праваслаўе, а значыць, і візантыйскую традыцыю, якая ў беларускім мастацтве толькі на раннім этапе (X—XII стст.) была ў некаторай ступені вызначальнай у развіцці культавага дойлідства, манументальных роспісаў, іканапісу, мініяцюры. Пасля Брэсцкай уніі заходнія формы ўрываюцца ў самую цвярдыню візантыйскіх культурных традыцый — праваслаўную царкву[9]. Рэфармацыя адарвала ад яе вярхі грамадства, унія ж ахапіла шырокія колы сялянства, зрабіўшыся быццам бы «нацыянальнай рэлігіяй у краі» (М. Багдановіч). Да таго ж унія ўзмацніла сувязі з краінамі каталіцкага свету, найперш з Італіяй.

Як адзначана, барока прыйшло да нас менавіта з Італіі. Таму праблема культурных сувязей з гэтай краінай набывае асаблівае значэнне. З часоў Фларэнтыйскай уніі (1439) яна ўсё часцей прыцягвала ўвагу грамадзян з Вялікага княства Літоўскага, а пазней Рэчы Паспалітай. Прыгадаем Францыска Скарыну, які ў 1512 г. абараніў доктарскую дысертацыю ў Падуанскім універсітэце, наведваў, мяркуюць, Рым і Венецыю. Да венецыянскіх узораў кніжнай графікі ўзыходзіць тытульны ліст яго Бібліі, шэраг іншых гравюр і аздоб (асабліва віленскай «Малой падарожнай кніжкі» 1523 г. і «Апостала» 1525г.)[10]. У Бібліі Скарыны змешчаны першы ва Усходняй Еўропе цыкл рэнесансных па сутнасці ілюстрацый на новазапаветныя тэмы. Дзякуючы вялікаму Палачаніну на ўсходнеславянскіх землях Беларусь першынствавала і ў развіцці найважнейшага віду выяўленчага мастацтва — партрэта; самым раннім творам гэтага жанру з'яўляецца партрэт Скарыны, двойчы змешчаны ў яго Бібліі (у кнігах "Ісус Сірахаў" 1517 г. і "Быццё" 1519 г.). Да ранніх усходнеславянскіх партрэтаў належыць і партрэт Васіля Цяпінскага (1576)[11]. Досыць рана ў Беларусі ўзнікаюць партрэтныя калекцыі (Радзівілаў, Сапегаў і інш.). Мастакі, што ў часы Жыгімонта I Старога і яго сына Сігізмунда II Аўгуста працавалі пры двары ў Вільні, добра ведалі творы рэнесансных партрэтыстаў. У іх зборах знаходзіліся карціны Карэджа, Тыцыяна і яго школы, Лукаса Кранаха Старэйшага, Дзюрэра і інш.[12] Высокамастацкі «Партрэт Юрыя III

---

[9] Максімовіч Р. Важныя моманты культурных працэсаў Беларусі //Запісы Бел. Ін-та навукі і мастацтва. Нью-Йорк. 1954. №2 (6).

[10] Шматаў В. Ф. Італьянскія першакрыніцы ў мастацкім афармленні кніг Ф. Скарыны //Ад Полацка і Нясвіжа да Падуі і Венецыі. Мн., 1994.

[11] Шматаў В. Ф. Беларуская кніжная гравюра XVI—XVIII стагоддзяў. Мн., 1984. С. 34–35, 59–60.

[12] Карповіч Т. Другое нараджэнне партрэта. Мн., 1991. С. 37. Хадыка А. Ю., Хадыка Ю. В. Непаўторныя рысы: З гісторыі беларускага партрэта. Мн., 1992. С. 36–38.

Радзівіла» (1590 г., НММБ) напісаны не без уздзеяння Рафаэля і Я. Цінтарэта[13].

Вядома таксама нямала помнікаў беларускага іканапісу, якія блізкія да італьянскіх прататыпаў («Маці Божая Снежная», што паходзіць ад італьянскага абраза «Пратэктарка Рымлян» і інш.)[14]. Значэнне Рыма ўзмацнілася ў сувязі з контррэфармацыяй, калі на Беларусі пашыраюцца ордэны езуітаў, дамініканцаў, францысканцаў, кармелітаў і інш. У Вільні і іншых гарадах працавалі італьянскія майстры, якія з'явіліся ў Літве і Беларусі разам з каралевай Бонай (жонка караля Сігізмунда Старога, якая паходзіла з міланскага роду Сфорцаў)[15].

Факты сувязей з Італіяй (яшчэ да з'яўлення ў Беларусі барока) лёгка памножыць; радзіма Адраджэння ў тыя часы для многіх была прыцягальнай сілай.

Відавочна, не без уздзеяння Італіі з часоў Рэнесанса наша краіна была «перадавым фарпостам Заходняй Еўропы на ўсходзе» (М. Багдановіч). Гэта асабліва добра відаць на развіцці найважнейшых фактараў культуры: друкарства і звязаных з ім адукацыі і асветы[16].

Геніяльныя роспісы Сіксцінскай капэлы сваім з'яўленнем абавязаны не толькі Рэнесансу, але таксама папе Льву Х, які запрасіў Мікеланджэла для працы ў Ватыкан. Нешта падобнае здарылася з беларускім барока. Эпоха спрыяла яго з'яўленню, у культуры існаваў дзеля гэтага пэўны грунт. Але неабходны быў таксама ініцыятар. Ім, як вядома, стаў нясвіжскі князь Мікалай Крыштаф Сіротка (1549– 1616), самы адукаваны чалавек свайго часу. Атрымаўшы адукацыю ў Лейпцыгскім і Страсбургскім універсітэтах, наведаўшы многія краіны (Італію, Францыю, Германію), ён свабодна размаўляў на замежных мовах, быў аўтарам знакамітага «Вандраванне князя Мікалая Радзівіла Сіроткі ў замежныя краіны» і сааўтарам, так бы мовіць, адной з ранніх карт Беларусі і Літвы, надрукаванай паводле гравюры Т. Макоўскага ў 1613 г. у Галандыі. Вярнуўшыся у 1584 г. з падарожжа ў Св. Зямлю ў калыску роду Радзівілаў Нясвіж, ён, паводле У. Сыракомлі, асабліва востра на гэты раз убачыў «вельмі ўбогае, не адпавядаючае княскай велічы мястэчка»[17]. Выбар

---

[13] Хадыка А. Ю., Хадыка Ю. В. Непаўторныя рысы: З гісторыі беларускага партрэта. С. 49.

[14] Ярошевич А. А. Западноевропейские иконографические типы Богородицы в белорусской живописи XVII–XVIII вв. //Филевские чтения. М., 1997. С. 76–78.

[15] Падрабязней аб гэтым гл.: Помнікі мастацкай культуры Беларусі эпохі Адраджэння. Мн., 1994. С. 6–7.

[16] Усе раннія друкарні на тэрыторыі Усходняй Еўропы (скарынаўская Віленская, 20-я гады XVI ст., Брэсцкая 1553–1554 гг., Нясвіжская 1562 г. і інш.) — беларускія; апошняе ўплывала не толькі на развіццё «чорнага мастацтва», але таксама адукацыі, навукі, распаўсюджванне ведаў, сродкаў камунікацыі і інш.

[17] Сыракомля У. Добрыя весці. Мн., 1993. С. 237.

у яго карэннай перабудове паў на езуітаў. Нам, на жаль, мала вядомы раннія стасункі Сіроткі з паслядоўнікамі Ігнацыя Лайолы. Магчыма, ён пазнаёміўся з імі ў Рыме ў час ранейшых падарожжаў. Неўзабаве яны з'явіліся ў Нясвіжы, але, убачыўшы «лясную пустэчу», з расчараваннем пакінулі яго[18]. У хуткім часе Сіротка запрасіў у Нясвіж італьянскага дойліда Джана Марыя Бернардоні (нар. у Кома ў 1541 г., памёр у Кракаве у 1605 г.) — прадстаўніка так званай «комаскай» архітэктурнай традыцыі. Мяркуюць, што ён быў вучнем Дэла Порта і прымаў удзел у будаўніцтве царквы Іль Джэзу ў Рыме. У Нясвіж прыехаў у 1586 г. Пачалася карэнная перабудова Нясвіжа па апошняму слову фартыфікацыйнай еўрапейскай тэхнікі. Горад акружаны валамі з бастыёнамі, рэгулярныя абрысы атрымала яго планіроўка, на плошчы пастаўлена каменная ратуша.

З публікацый Пашэнды, Захватовіча, Марэлоўскага, Катлубая, Квітніцкай, Габрусь і іншых першыя крокі развіцця барока ў Беларусі добра вядомы. Неўзабаве тут будуецца езуіцкі калегіум (трэці пасля Віленскага 1579 г.[19] і Полацкага 1580 г.) і асабліва важны для нашай тэмы барочны касцёл Божага цела. Такім чынам, ініцыятарам барока ў Беларусі выступае не каралеўскі двор, не дзяржава, а, па сутнасці, прыватная асоба, магнат (праўда, кароль у сваёй дзяржаве — Нясвіжы). З надрукаванай Квітніцкай «Люстрацыі калегіума Нясвіжскага» ад 1773 г. відаць, што да жніўня 1584 г. былі ўжо закладзены фундаменты касцёла, а калегіум толькі меркавалі будаваць[20]. Непадалёку ад Нясвіжа быў таксама ўзнесены касцёл Св. Рафала (1584—1593)[21] і два каменныя манастыры ў самім Нясвіжы.

Як адзначана, касцёл Божага цела быў пабудаваны ў 1593 г. паводле плана Бернардоні, які прысутнічаў пры яго асвячэнні. Без істотных змен ён захаваўся да нашага часу, аб чым сведчыць яго супастаўленне з гравюрай Т. Макоўскага (працаваў у Сіроткі на Нясвіжскім двары) 1600 г.

У нашу задачу не ўваходзіць аналіз выдатнага помніка. Нагадаю толькі, што за аснову архітэктурнай кампазіцыі была ўзята згаданая рымская царква Іль Джэзу; што Бернардоні, аднак, прыкметна адышоў ад рымскага прататыпа; што яго твор — трохнефавая шасціслуповая крыжова-купальная базіліка на ўзроўні хораў у плане мае форму лацінскага крыжа; што пастаўленае асобна ад манастыра (царква Іль Джэзу фасадам выходзіць на вуліцу) тварэнне Бернардоні

---

[18] Сыракомля У. Добрыя весці. С. 237.

[19] Стэфан Баторый у тым жа 1579 г. зацвердзіў яго як акадэмію.

[20] Квитницкая Е. Д. Коллегиумы Белоруссии XVII в. //Архитектурное наследие. М., 1969. С. 4.

[21] У 1732 г. перабудаваны і асвечаны касцёл пад тытулам Св. Міхала.

глядзіцца велічна і ўзнёсла, выдатна ўспрымаецца з усіх бакоў; што купальная базіліка — новая з'ява ў беларускім дойлідстве.

Прынцыпова важнае значэнне мела знаходка «Альбома Бернардоні» з чарцяжамі, дзе акрамя праектаў іншых помнікаў Беларусі ёсць і план касцёла Божага цела[22]. Ён пераконвае, што каля ўвахода ў храм былі пабудаваны круглыя баявыя вежы (пазней разбураны), а гэта гаворыць аб тым, што пры будаўніцтве першага барочнага храма Бернардоні ўлічваў традыцыі папярэдняга беларускага дойлідства, у прыватнасці цэркваў абарончага тыпу ў Сынковічах, Маламажэйкаве, Супраслі (усе XVI ст.).

Як слушна заўважыла Т. Габрусь, з'яўленне праектнага чарцяжа стала пераломным момантам у гісторыі архітэктуры, бо чарцёж узвышаў ролю архітэктара — чыннік яго творчай волі і эстэтычных прынцыпаў[23]. Да Бернардоні такая практыка не мела месца ва ўсёй Рэчы Паспалітай. У Маскоўскай Русі праектны чарцёж з'явіўся на стагоддзе пазней, а на Украіне будаўніцтва вялося без чарцяжоў амаль да канца XVIII ст.

Такім чынам, самы ранні на тэрыторыі ўсходніх славян (і Рэчы Паспалітай у цэлым) архітэктурны помнік быў завершаны ўсяго на 9 гадоў пазней за рымскую царкву Іль Джэзу. Касцёл Божага цела — шэдэўр нашага дойлідства, у якім веліч, манументальнасць і прастора арганічна знітаваны з урачыстасцю і святочнасцю.

З'яўленне ў Беларусі новага храма ў стылі барока можна было б лічыць выпадковасцю, калі б выключны па сваёй значнасці пачатак Бернардоні не меў паслядоўнікаў[24]. Тым часам барока ў XVII—XVIII стст. імкліва пашыраецца ў Беларусі не толькі ў дойлідстве, але таксама ў манументальным жывапісе, скульптуры, іканапісе, партрэце, гравюры і інш. Праўда, новы стыль не вызначае ўсю складаную і разнастайную стылістыку тагачаснага нашага мастацтва; у шэрагу помнікаў замкавага дойлідства першай паловы XVII ст. прасочваюцца адзнакі нідэрландскага Рэнесанса, што тлумачыцца ўдзелам у будаўніцтве галандскіх архітэктараў і інжынераў-фартыфікатараў (Ван Лаэра, Нонхарта, Ван Дадэна, Галанда, Валона і інш.)[25]. Будуюцца таксама помнікі готыка-рэне-

---

[22] Габрусь Т. Праўераная алгебрай гармонія //Мастацтва Беларусі. 1990. №5. С. 70—75; Галенчанка Г. Я. Альбом Бернардоні: Новая крыніца па гісторыі архітэктуры і будаўніцтва ў Нясвіжы //Ад Полацка і Нясвіжа да Падуі і Венецыі. Мн., 1994. С. 79—87.

[23] Габрусь Т. Праўераная алгебрай гармонія //Мастацтва Беларусі. 1990. №5. С. 70.

[24] Пасля Нясвіжа езуіты ўсталяваліся ў Оршы (1612), Мсціславе (1616), Навагрудку (1631), Брэсце (1623), Пінску (1635), Віцебску (1640), Гродне (1647), Мінску (1657), Магілёве (1678), Слуцку (1696) і інш. Тут узводзяцца каменныя касцёлы, калегіумы, большасць якіх выканана ў стылі барока.

[25] Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 2. С. 16, 25.

санснага тыпу (касцёл кармелітаў у Ружанах, 1617–1850-я гг., касцёл бернардзінцаў у Слоніме, 1645–1671 гг. і інш.).

І ўсё ж барока паступова пачынае вызначаць асноўную стылістыку развіцця беларускага дойлідства. Пасля Нясвіжа яго элементы сустракаюцца ў Мікалаеўскім касцёле ў Міры (1599–1605); выдатным барочным помнікам з'яўляецца Гродзенскі касцёл езуітаў (каля 1647–1663). Тут ужо цалкам выявілася тэндэнцыя падпарадкаваць велічнаму храму прылеглую плошчу, адкрыць яго гораду. Пазней гэта тэндэнцыя выявілася ў іншых гарадах (Пінску і г.д.).

Е. Квітніцкая мяркуе, што для многіх храмаў Беларусі Нясвіжскі касцёл быў тым узорам, якім стала для каталіцкага свету царква Іль Джэзу ў Рыме. Пазней, у XVIII ст., беларускае барока сфарміравалася ў цэльную і арыгінальную з'яву архітэктуры — «віленскае барока»[26].

Як вядома, дойлідства з'яўляецца быццам бы заканадаўцам стылю. І невыпадкова следам за ім барока ўплывае на фарміраванне школы беларускага жывапісу, скульптуры, гравюры.

Да нас, на жаль, не дайшлі першапачатковыя роспісы касцёла Божага цела (у 1750 г. паводле загаду Міхаіла Казіміра Радзівіла (Рыбанькі) новыя роспісы створаны Ксаверыем Дамінікам Гескім), таму меркаваць пра іх стыль немагчыма. Не захаваліся і іншыя творы манументальнага жывапісу першай паловы XVII ст. З літаратурных крыніц вядома, што найбольш значнымі былі роспісы драўлянай царквы Куцеінскага Богаяўленскага манастыра ля Оршы (пабудавана ў 1623 г.). Знішчаны і роспісы Богаяўленскага сабора ў Магілёве, 1633–1636 гг. (яшчэ ў 1945 г. у яго інтэр'еры прачытвалася каля 20 фрагментаў)[27].

Развіццё стылю барока ў манументальным жывапісе Беларусі асабліва ярка выявілася ў роспісах Святадухаўскай царквы Тупічэўскага манастыра ў Магілёве (пабудавана ў 1641 г., роспіс адносіцца да сярэдзіны XVII ст.). Аб іх мы ведаем з каштоўнай публікацыі Т. Ржэвускай[28]. Роспісы, у якіх пераважаюць тэмы Старога Запавету (яшчэ ў 20-я гады захоўвалася каля 70 сцэн), дэманструюць поўны разрыў з візантыйскай мастацкай традыцыяй. Здзіўляючая простанароднасць вобразаў, багацце этнаграфічных рэалій (адзенне, дэталі побыту), наіўны, але канструктыўна дакладны малюнак фігур, намаляваных не па класічных канонах, а паводле жыццёвых назіранняў, выдатнае адчуванне мастакамі (не менш чым дзве асобы) аб'ёму і формы — усё гэта — арганічныя складаемыя новага стылю. Варта заўважыць, што ў роспісах, выкананых у стылі

---

[26] Квитницкая Е.Д. Коллегиумы Белоруссии XVII в. С.5; Гісторыя беларускага мастацтва. Т.2. С.228–232.

[27] Кацер М.С. Изобразительное искусство Белоруссии дооктябрьского периода. Мн., 1969. С.80.

[28] Ржэвуская Т. Роспісы Тупічэўскага манастыра //Зап. аддз. гуманіт. навук. Мн., 1928. Кн. 6. С.141–166.

барока, узмацняецца роля сінтэзу архітэктуры і жывапісу; роспіс не «прыкладаецца» да інтэр'ера, а імкнецца звязаць яго з рэальным ася-роддзем. Столь быццам бы праразаецца ў неба або ў архітэктуру вуліцы — прынцыповае новаўвядзенне стылю.

Барока прынесла ў Беларусь і манументальную скульптуру. Першыя помнікі — выявы Св. Міколы, Крыштафа, Ігнація і Ксаверыя — упрыгожылі фасад Нясвіжскага касцёла. Гэта адны з найбольш ранніх (калі не першыя) манументальных скульптур у мастацтве Усходняй Еўропы[29]. Такой арганічнай сувязі скульптуры з дойлідствам гісторыя беларускага мастацтва не ведала.

Да сярэдзіны XVII ст. манументальная пластыка трывала ўвайшла ў практыку беларускіх майстроў (надмагіллі Радзівіла Сіроткі, пасля 1616 г., Нясвіж; віцебскага кашталяна М. Вольскага, пасля 1623 г., в. Крамяніца, што на Віцебшчыне і інш.)[30]. Лепшыя майстры, натуральна, працуюць у Вільні, але і ў Нясвіжы, Дзятлаве, Стаўбцах барочная скульптура ўпрыгожвае інтэр'еры і экстэр'еры; з'яўляюцца надмагіллі, творы станковага і манументальнага мастацтва[31].

Барочная станковая скульптура, якую праваслаўныя не дапускалі ў свае храмы, пачынае актыўна развівацца пасля Брэсцкай уніі (1596). Яна (унія) стварыла магчымасці і для развіцця ўкраінскай пластыкі (у Расіі скульптуру наогул не прынялі ў свае храмы), але Брэсцкая унія адбылася на беларускай зямлі. Таму храналагічны фактар — на карысць Беларусі[32].

Найбольш ранні́мі абразамі (з тых, што захаваліся), у якіх ужо выразна выяўляюцца рысы барока, з'яўляюцца творы з Жыткавіч: «Хрыстос Уседзяржыцель» і «Маці Божая Адзігітрыя» (1640 г., НММБ). Параўнальны аналіз сведчыць, што іх выканаў адзін майстар (назавём яго «жыткавіцкім»). Трапяткая, жывапісная апрацоўка складак адзення, новы падыход да прапіскі лікаў, манументальнасць і веліч не толькі ў кампазіцыі, але і ў разуменні шырокай і абагульненай формы — усё гаворыць пра з'яўленне новага стылю[33]. У новым асэнсаванні «жывапіснай» формы беларускі іканапіс таксама ішоў наперадзе рускага і ўкраінскага.

---

[29] У час трагічных падзей XVII — першай паловы XVIII ст. гэтыя першыя помнікі манументальнай пластыкі ў Беларусі былі, відавочна, знішчаны (або ўкрадзены). У XVIII ст. майстар Залескі выканаў новыя творы, якія ўпрыгожваюць Нясвіжскі касцёл і сёння.

[30] Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 2. С. 72–73.

[31] Партал са скульптурнымі выявамі ў касцёле Ушэсця Марыі ў Дзятлаве (1616) выкананы кракаўскім разьбяром Кастэлі, праца на Нясвіжскім двары галандскага скульптара Філіпіна Вазона і інш. (Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 2. С. 72).

[32] Лявонава А. К. Беларуская драўляная скульптура. Мн., 1992. С. 32.

[33] Высоцкая Н. Ф. Іканапіс Беларусі XV–XVIII стст. Мн., 1992. Іл. 13–15.

У эпоху барока пачынаецца і тэарэтычнае вывучэнне абраза, які раней ва ўмовах пратэстантызму нярэдка адмаўляўся[34]. У станаўленні рэалістычных асноў іканапісу, яго рашучым адыходзе ад «візантыйскасці» асабліва вялікую ролю адыгралі трактаты Сімяона Полацкага (пра іх далей).

З мастацтвам барока звязана і станаўленне самабытнага беларускага партрэта. Яго школа фарміравалася пад уздзеяннем, з аднаго боку, візантыйскіх традыцый (мініяцюра рукапісаў, раннія фрэскі), з другога — заходнееўрапейскага мастацтва (партрэты згаданых замежных мастакоў, што працавалі ў Беларусі, або набытыя творы). У XVI—XVII стст. склаліся і асноўныя віды партрэтнага мастацтва (рыцарскі партрэт, парадны партрэт, сармацкі партрэт, пахавальны партрэт, данатарскі партрэт і інш.).

Асабліва ярка барока выявілася ў беларускай гравюры. Вялікае пашырэнне ў графіцы (на тытулах кніг, франтыспісах) атрымалі барочныя сімвалы, алегорыі. Іх выявы, як і ў тагачаснай драўлянай пластыцы, прасякнуты неспакойнай экспрэсіяй. Барочныя картушы ў геральдычнай гравюры ўскладніліся ў сваіх сілуэтах, контурах, на тытулы кніг быццам бы перайшлі франтоны пышнай барочнай архітэктуры. Геральдычныя гравюры, партрэты з картушамі, гербамі, сімвалічнымі вобразамі, што ўслаўляюць партрэтаваных, напоўнены ўласцівымі барока дынамікай і рухам[35].

Важнай тэндэнцыяй развіцця графікі з'явілася «персаналізацыя» твораў. Ужо ў першай палове XVII ст. мастакі падпісваюць свае працы ўласнымі прозвішчамі, а зрэдку нават указваюць на гравюрах год і месца стварэння. Апошняе, праўда, датычыцца толькі медзярыту ў лацінска-польскіх выданнях. Прыгадаем Аляксандра і Лявонція Тарасевічаў, Крышчановіча, Шчырскага, замежных гравёраў Гётке, Пельцэльду, Шнопса, Вестэрфельда, Вілатца і інш. Самымі таленавітымі майстрамі медзярыту былі браты Тарасевічы, што паходзілі з Глуска (на Магілёўшчыне)[36]. Як убачым далей, каля сярэдзіны XVII ст. яны пераехалі на Украіну, дзе ўсталявалі тэхніку медзярыту і новыя жанры графікі («гравюра-тэзіс» і інш.).

У кірыліцкіх старадруках барока пашырылася ў працах Максіма і Васіля Вашчанкаў, Ангілейкі.

Барочныя тэндэнцыі найбольш ярка выявіліся ў медзярытных ілюстрацыях, вядомых у Беларусі ўжо ў пачатку XVII ст. Медзярыт спрыяў шырокаму выкарыстанню перакрыжаванай штры-

---

[34] Прыхільнікам іканаборчых поглядаў быў С. Будны, які ў палеміцы з Арцеміем (рускі вальнадумец, што уцёк ў Беларусь) адмаўляў антрапаморфнасць Бога і таму не бачыў рэальных падстаў для яго выявы (Очерки истории философской и социологической мысли в Белоруссии. Мн., 1973. С. 58—59).

[35] Шматаў В. Ф. Беларуская кніжная гравюра XVI—XVIII стагоддзяў. С. 80—81.

[36] Ярошевич А. А. Неясные вопросы биографии Александра Тарасевича //Филевские чтения. М., 1995. С. 65.

хоўкі, багатай танальнай мадэліроўкі формы, рэалістычнай перадачы рэфлексаў, святлаценяў і паўтонаў (усё гэта адпавядала новаму стылю). Іменна ў гравюры на медзі ў XVII ст. добра відаць новыя пошукі мастакоў у перадачы прасторы, засваенні класічнай спадчыны.

У Вялікім княстве Літоўскім да медзярыту адным з першых звярнуўся ўжо вядомы нам Тамаш Макоўскі. Гравёр, друкар і картограф, ён працаваў у Нясвіжы пры двары князя Мікалая Радзівіла Сіроткі. Першыя медзярыты Макоўскага датуюцца 1601 г. (тытульны ліст кнігі «Вандраванні князя Мікалая Радзівіла Сіроткі ў замежныя краіны», якая выйшла ў Брунсбергу ў 1601 г.).

У 1604 г. у нясвіжскай друкарні выходзіць «Панегірык братоў Скарульскіх» — унікальны твор, які ва ўсходнеславянскай графіцы адкрывае новую, цікавую старонку, дагэтуль па-сапраўднаму не ацэнены. Больш вядомы ўкраінскія і рускія гравюры «панегірыкі». Даследчыкі называюць іх «тэзісамі», «канклюзіямі», «паднаснымі гравюрамі». Усе яны звязаны з існаваўшымі ў тыя часы традыцыямі арганізацыі розных урачыстасцей (публічная абарона навуковай працы, навуковы дыспут, віншаванне і г.д.). Факты красамоўна сведчаць, што гэтыя новыя віды гравюры найперш з'явіліся ў эпоху барока ў Беларусі[37].

Інтэнсіўнае развіццё дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва ў эпоху барока (творы ліцейшчыкаў, збройнікаў, кавалёў, меднікаў, ювеліраў, шкларобаў, майстроў кафлі, чаканкі, разьбы па дрэву і г.д.) было абумоўлена аб'яднаннямі рамеснікаў у цэхі. Гэтаму садзейнічала і магдэбургскае права. Для нашай тэмы асабліва важныя тыя віды дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, якія ў другой палове XVII ст. з Беларусі пашырыліся ў Расію: разьба па дрэву і кафля. Уцалелыя алтары ў в. Воўпа, што на Гродзеншчыне (каля 1634 г.), Порплішча на Віцебшчыне (другая чвэрць XVII ст.), Новая Мыш на Брэстчыне (другая чвэрць XVII ст.), Будслаў на Міншчыне (1633—1644) гавораць аб нараджэнні барочных тэндэнцый у рэчышчы рэнесанснага стылю. Майстэрства беларускіх разьбяроў асабліва ярка выявілася ў аздабленні храмавых іканастасаў, дзе развіваецца рэльефная, аб'ёмная разьба, у якой пераважаюць раслінныя матывы. Барочныя формы паступова пераважаюць над рэнесанснымі (іканастас Богаяўленскага сабора ў Магілёве. Другая чвэрць XVII ст., не захаваўся). У першай палове XVII ст. сфарміраваліся формы «беларускай рэзі», імпартаванай пазней у Маскву.

Аналагічныя тэндэнцыі развіцця характэрныя і для кафлярства. Сярод найбольш ранніх узораў кафлі (гаршковай) — творы пачатку XIV ст. з Навагрудка, Полацка, Ліды. Неўзабаве значнае развіццё атрымала кафля для ўпрыгожвання інтэр'ераў сядзіб, палацаў, гарадскіх дамоў, у тым ліку пячная кафля. На думку даследчыкаў (А. Таўтавічус), асобныя яе узоры выконваліся паводле малюнкаў

---

[37] Шматаў В. Ф. Беларуская кніжная гравюра XVI–XVIII стагоддзяў. С. 117.

італьянскіх майстроў. Матывы беларускай кафлі разнастайныя. Раслінны і геаметрычны арнамент, геральдычныя выявы, вазоны, фантастычныя кветкі, відарысы львоў, драконаў і нават партрэты, жанравыя і казачныя сцэны (рэдкая знаходка кафлі ў Крычаве з выявай музыкі, што грае на жалейцы) — вось далёка не поўны пералік выяўленчых сюжэтаў кафлі. Яе барочныя формы ярка выяўляюцца ў пячной кафлі з геральдычнымі выявамі (шляхецкія і дзяржаўныя гербы) з Заслаўя (МСБК). Узровень кафлярства і ганчарнай справы ў цэлым быў вельмі высокі, беларускіх майстроў запрашалі на працу ў Польшчу і іншыя краіны[38].

У цэлым эпоха барока ў беларускім мастацтве звязана з актыўным фарміраваннем нацыянальных школ дойлідства, манументальнага, станковага і дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. У розных відах нашага мастацтва стыль барока выявіўся не аднолькава. Найбольш ярка ён сфарміраваўся ў дойлідстве. У асобных помніках іканапісу, партрэта, манументальнага мастацтва і разьбы па дрэву барока ўзнікае на рэнесанснай першааснове. Як адзначана вышэй, працэс актыўнага фарміравання ў эпоху барока беларускай нацыянальнай школы ў цэлым адпавядаў тэндэнцыям развіцця мастацтва Заходняй Еўропы, аднак вылучаўся меншай інтэнсіўнасцю і больш сціплымі вынікамі. Тым не менш у станаўленні барока Беларусь, як сведчаць факты, ішла наперадзе іншых усходнеславянскіх народаў. Вось чаму да дасягненняў беларускіх мастакоў прыглядаліся ў Расіі і на Украіне.

БАРОКА Ў РАСІІ. Мы бачылі, што засноўнікамі і носьбітамі барочнага дойлідства (прынамсі, культавага) былі езуіты; барока з'явілася як стыль езуіцкай, касцёльнай архітэктуры. У праваслаўнай Русі такая архітэктура (а значыць, і стыль барока) доўга не магла ўсталявацца. Праўда, езуіты неаднойчы спрабавалі асесці ў Расіі, але гэтыя спробы поспехаў не мелі[39].

Справа, аднак, не толькі ў езуітах — у Маскве на ўсё заходняе ў тыя часы глядзелі вельмі падазрона. Пазіцыя праваслаўнай царквы была асабліва жорсткай, яна «заўсёды глядзела коса на ўсё «лацінскае» і паколькі яна мела вялікую рэальную ўладу, пастолькі ёй удавалася тармазіць, а часам і цалкам перарываць працэс збліжэння рускай культуры з заходняй»[40].

---

[38] Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 2. С. 87—89.

[39] Сярод першых езуітаў, што спрабавалі «прапісацца» ў Маскве, быў Антоніо Пасевіно — пасол папы, пасрэднік паміж Баторыем і Іванам Грозным. Аднак ён не атрымаў дазволу на будаўніцтва каталіцкага храма. Пазней (у часы Лжэдзмітрыя, царэўны Соф'і, Пятра І і інш.) езуітаў праганялі з Масквы неаднаразова. Толькі Кацярына ІІ пасля далучэння Беларусі да Расіі (пад уплывам езуітаў з Полацка, Віцебска, Оршы, Мсціслава, Магілёва) некалькі змяніла свае адносіны да іх. Але і ім у Расіі не знайшлося месца; у пачатку XIX ст. тут іх было, аднак, ужо 244 асобы (Иезуиты // Христианство: Энцикл. словарь. Т. 1. М., 1993. С. 574—575).

[40] Лазарев В. Н. Византийское и древнерусское искусство. М., 1978. С. 229.

Вышэйсказанае пацвярджаецца многімі фактамі[41]. Колькі энергіі, тэмпераменту і красамоўства спатрэбілася ў Маскве Сімяону Полацкаму, каб у сваім «Слове к люботщательному иконного писания» даводзіць, што «не толькі адным рускім дадзена пісаць абразы...», што ў замежных землях «не толькі Хрыстоў або Багародзіцы вобраз на сценах і на дошках жывападобна пішуць... і зямных цароў сваіх персоны ў забыцці не пакідаюць»[42].

Паколькі на ўсходнеславянскія землі барока ішло з Захаду, то яму ў Маскве пэўны перыяд дзверы былі зачынены. Толькі ў час так званай руска-польскай вайны (1654—1667) расейцы ў Беларусі і Літве шчыльна сутыкнуліся з заходняй культурай. Вось чаму менавіта з Беларусі пасля сярэдзіны XVII ст. пачалі пранікаць у рускае мастацтва «барочныя рысы» (тэрмін І. Грабара). І ўсё ж барока ў Расіі нават у XVIII ст. не склалася (як у Беларусі) у асобную школу; сам тэрмін «рускае барока» працяглы час выкарыстоўваўся тут вельмі асцярожна[43]. Пэўны пералом наступае ў XVII ст.— перыяд затухаючай традыцыі старажытнарускага мастацтва і нараджэння мастацтва Новага часу[44]. Асноўным у мастацтве было фарміраванне новага рэалістычнага напрамку[45]. Рускія даследчыкі адзінадушныя ў тым, што ў гэтых працэсах значную ролю адыгралі тэарэтычныя працы Сімяона Полацкага (у Маскву пераехаў у 1664 г.). Яму належаць самыя значныя тагачасныя трактаты па пытаннях культуры і мастацтва: «Слова да рупліўца іконнага пісання" (70-я гады XVII ст.), прашэнне да цара Аляксея Міхайлавіча аб мерах па паляпшэнні іканапісу (да 1669 г.) і Акружная царская грамата аб іканапісе (1669). Пафас прац Сімяона Полацкага (перш за усё «Слова...») накіраваны супраць старых «даніканаўскіх» прыёмаў іканапісу, у абарону яго рэалістычных форм. Для яго адзінай меркай для сапраўднай ацэнкі шанавання жывапіснага твора з'яўляецца мастацкі ўзровень. Акрамя абразоў ён рэкамендуе мастакам свецкія сюжэты і не бачыць істотнай розніцы паміж іх мовай і мовай іканапісу. Асноўнае патрабаванне С. Полацкага — найперш у «Слове...»[46] — максімальнае набліжэнне выявы да яе жыццёвага праваобраза.

---

[41] Гл.: История русского искусства. М., 1959. Т. 4. С. 41.

[42] Тамсама. С. 52.

[43] Часцей пісалі «пра стыль Адраджэння або лепш сказаць барока», пра «італьянска-рускае дойлідства», пра «Пятроўскі стыль», «барочныя рысы» і г.д., «Маскоўскае барока» (Барокко в России. С. 14—15).

[44] Лазарев В. Н. Искусство средневековой Руси. XI—XV вв. М., 1960. С. 11.

[45] История русского искусства. Т. 4. С. 7.

[46] «Слова да руплівага іконнага пісання» («Слово к люботщательному иконного писания») доўгі час прыпісвалася рускім мастакам Сімону Ушакову або часцей Іосіфу Уладзіміраву. Аднак з 1957 г. гісторык філасофіі В. М. Пузікаў знайшоў у архівах рукапіс «Слова...», напісаны рукой Сімяона Полацкага (Пузікаў В. М. Новыя матэрыялы аб дзейнасці Сімяона Полацкага //Весці АН БССР. Сер. грамад. навук. 1957. №4. С. 71—78).

У сваіх поглядах на жывапіс (як рэалістычнае мастацтва) Сімяон Полацкі бліжэй да заходніх, але не праваслаўных задач.

Агульнапрызнана, што тэарэтычныя трактаты Полацкага садзейнічалі станаўленню барока ў рускай культуры, падрывалі артадоксію рускай праваслаўнай царквы і шырока адчынялі дзверы свецкаму мастацтву.

Як адзначана, пранікненню форм барока ў рускую культуру садзейнічала азнаямленне з беларускай культурай і мастацтвам у час руска-польскай вайны 1654—1667 гг. Пра дзейнасць беларускіх майстроў у Расіі пісалі многія аўтары (І. Забелін, В. Жалязнова, С. Бяссонаў, Г. Галенчанка, Ю. Аўсяннікаў, Л. Абецэдарскі і інш.). Таму прыгадаем тут толькі найбольш важныя моманты. Мы бачылі, што да сярэдзіны XVII ст. беларуская мастацкая школа ў асноўным ужо сфарміравалася як цэльная культурная з'ява, школа. І вось у час згаданай вайны 1654—1667 гг. гэта школа паўстала перад расейцамі ў непаўторнасці архітэктурных помнікаў, роспісаў, абразоў, сармацкіх партрэтаў, скульптур і г.д. Да таго ж у час згаданай вайны ў Маскве апынулася шмат майстроў з беларускіх гарадоў[47]. У дакументах гаворыцца: «Узяты ў Аружэйную палату з Вільні, з Полацка, з Віцебска, са Смаленска розных спраў майстравыя людзі з жонкамі і з дзецьмі на вечнае жыццё, і на Маскве пастаўлены яны ў дварах Броннай слабады»[48]. Пераважная большасць беларускіх дойлідаў, жывапісцаў, гравёраў, майстроў дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва былі ўзяты ў Беларусі «полоном». Згодна з царскім указам, у 1672 г. для іх у Маскве была створана асобная Мяшчанская (Новамяшчанская) Слабада (размяшчалася за межамі так званага земляного горада). Выхадцы з Беларусі там пераважалі. Гэта былі адмысловыя майстры самых розных прафесій. Лепшыя з іх працавалі пры царскім двары ў Аружэйнай, Залатой, Срэбнай і Майстравой палатах. Большасць майстроў паходзілі са Шклова, Дуброўны, Вільні, Полацка, Магілёва, Мсціслава[49].

Рускія аўтары прызнаюць вялікі ўклад беларусаў у развіццё рускай культуры і мастацтва XVII ст. У «Гісторыі рускага мастацтва» адзначана: «Вялікае значэнне ў развіцці асветы набылі вучоныя, выхадцы з Украіны і Беларусі, хоць царква і ўрад не раз праяўлялі да іх недавер... Украінцам і беларусам пратэжыраваў таксама патрыярх Нікан. Ён прыцягваў іх да ажыццяўлення царкоўнай рэформы. З дапамогай беларускіх майстроў Нікан будаваў і ўпрыгожваў свае манастыры. Вучоныя ўкраінцы і беларусы служылі рэдактарамі на

---

[47] Насуперак фактам Л. С. Абецэдарскі спрабуе давесці, што ў Беларусі майстры «не находили широкого применения своему мастерству» і толькі ў Рускай дзяржаве «получили простор для творческого труда» (Абецедарский Л. С. Белорусы в Москве XVII в. Мн., 1957. С. 7). Але ўсе яны пачыналі свой творчы шлях у Беларусі.

[48] Бяссонаў С. В. Беларускія мастацкія майстры ў Маскве XVII ст. //Весці АН БССР. Аддз. грамад. навук: Сер. гіст. 1947. №1. С. 24.

[49] Абецедарский Л. А. Белорусы в Москве XVII в. С. 17—23; 26—28.

Друкарскім двары, перакладалі кнігі з грэчаскай і лацінскай моў, прымалі ўдзел у будаўніцтве школ, былі хатнімі настаўнікамі і г. д.»[50]

Шматгранная дзейнасць беларускіх майстроў у Расіі ў XVII ст.— асобная вялікая тэма. Тут мы ў агульных рысах закранаем толькі праблему міграцыі з Беларусі барока. Барочныя формы ў рускім дойлідстве (выкарыстанне сродкаў барока для надання архітэктурнаму вобразу дынамічнай напружанасці, змены аблічча храма) у XVII ст. прыняты не былі. Асобныя матывы барока звычайна ўжываліся толькі ў дэкоры архітэктурных будынкаў, ператвараючы іх «в кудрявое сплетение и цветение» (І. Грабар). «Тут вось на дапамогу прыйшлі майстры, вывезеныя Ніканам з беларускіх абласцей»,— адзначаецца ў «Гісторыі рускага мастацтва»[51]. Пры будаўніцтве славутага Нова-Іерусалімскага сабора (скончаны каля 1684 г.) яны ў дэкоры ўдала выкарыстоўвалі шматколерную кафлю, якая ўзмацніла дэкаратыўнасць і мастацкую выразнасць будынка. Сярод майстроў архітэктурнай керамікі называюць Пятра Іванова-Заборскага (галоўны мастак), Ігнація Максімава і знакамітага Сцяпана Іванова-Палубеса. Усе яны паходзілі з Беларусі (Капысі, Мсціслава і інш.). Вызначана, што ў сваіх малюнках яны карысталіся прывезенымі з Беларусі ў Расію заходнееўрапейскімі ілюстрацыйнымі кнігамі[52]. Выкананы у тэхніцы паліванай кафлі крылатыя галовы херувімаў, ордэрныя дэталі (калонкі, антабленменты і інш.). У кампазіцыі вокнаў, картушы і спіралі ўсе гэтыя барочныя матывы, якія ўжо ў першай палове XVII ст. часта сустракаюцца ў помніках беларускага дойлідства, на нашых гравюрах і абразах, у кафлі, з'явіліся ў дэкоры рускіх дойлідаў упершыню.

Станаўленню барока ў рускім дойлідстве садзейнічала выкарыстанне ордэрнай сістэмы, якая ўжо разглядаецца як мастацкая аснова, што арганізуе кампазіцыю фасада і аб'ядноўвае розныя часткі будынка. Як адзначаюць рускія аўтары, гэта стала магчымым пасля далучэння Беларусі да Расіі[53]. Яны таксама сведчаць, што беларускія майстры прынялі ўдзел у будаўніцтве Іверскага манастыра. Гэта былі «майстравыя людзі» з Капысі, Оршы, Мсціслава. Паводле дакументаў, яны «неточию же одну обитель, но и ины многи монастыри своими труды и поты сооружи»[54]. У другім дакуменце згадваецца куцеінскі «чорны поп» Паісій (пра яго далей), прысланы на працу «з царкоўным чарцяжом»[55] (апошняе гаворыць пра

[50]История русского искусства. Т. 4. С. 24—25.

[51]Тамсама. С. 175.

[52]Тамсама. С. 178.

[53]Брайцева О. И. Некоторые особенности ордерных композиций в русской архитектуре рубежа XVII—XVIII вв. // Архитектурное наследие. М., 1969. С. 45.

[54]Цыт. па кн.: Архитектурное наследие. С. 32.

[55]Тамсама.

выкарыстанне чарцяжоў у рускім будаўніцтве ўжо каля сярэдзіны XVII ст.).

Для станаўлення барока ў рускім жывапісе асабліва важнае значэнне мелі згаданыя вышэй трактаты Сімяона Полацкага пра іканапіс. Яны звярталі ўвагу на заходняе мастацтва і рашуча абвяргалі ўстарэўшыя «даніканаўскія» формы абразапісання. І невыпадкова менавіта з дзейнасцю Сімяона Полацкага звязана творчасць цэнтральнай фігуры рускага жывапісу XVII ст. Сімона Ушакова — мастака-рэфарматара, які ў жывапісе першы пачаў адыходзіць ад традыцыйных іканаграфічных схем, умоўнасці перадачы аб'ёму, увёў у жывапіс новыя прыёмы рэалістычнай трактоўкі[56]. Пошукі С. Ушакова адбываліся ў напрамку барочных тэндэнцый[57]. Як адзначаюць рускія аўтары, сваімі дасягненнямі ў жывапісе ён шмат у чым абавязаны Сімяону Полацкаму. «Полацкі і Ушакоў былі пачынальнікамі свецкага мастацтва ў Маскоўскай Русі,— сцвярджаюць В. К. Былінін і В. А. Грыхін,— многае збліжала іх у жыцці»[58].

Адзначаючы асаблівасці мастацкіх твораў Ушакова (аб'ём, матэрыяльнасць, перспектыўнасць, жывапіснасць), аўтары лічаць, што «творчая манера Ушакова пераклікаецца з эстэтычнымі патрабаваннямі Полацкага»[59]. Яны выяўляюць агульныя кампаненты пры аналізе кампазіцыі твораў Полацкага і Ушакова (абраз Ушакова «Насаджэнне дрэва Дзяржавы Расійскай», 1668 — вершаванае віншаванне Полацкага «Арол Расійскі», 1667 і інш.).

Аналізуючы вядомы абраз Ушакова «Божая Маці Уладзімірская» (альбо «Дрэва Маскоўскай дзяржавы» ці «Пахвала Божай Маці Уладзімірскай» 1668 г.), В. Г. Чубінская звязвае яго з вершамі Полацкага ў гонар рускага патрыярха Іосіфа. На яе думку, «верш Сімяона Полацкага і абраз Сімона Ушакова характарызуюцца агульным наборам рытарычных формул», што сведчыць аб дачыненні Сімяона Полацкага, звязанага цесным супрацоўніцтвам з Сімонам Ушаковым, да стварэння праграмы абраза»[60]. Агульная выснова рускіх аўтараў адносна творчага супрацоўніцтва Полацкага і Ушако-

---

[56] История русского искусства. Т. 4. С. 385.

[57] Барокко в славянских культурах. М., 1982. С. 192—193.

[58] Былинин В. К., Грихин В. А. Симеон Полоцкий и Симон Ушаков //Барокко в славянских культурах. С. 195.

Шматгадовае супрацоўніцтва Полацкага і Ушакова, агульнасць іх творчых прынцыпаў, нарэшце само імя мастака наводзяць на думку: ці не з Беларусі ён паходзіў? Паходжанне ж Ушакова дагэтуль невядома. На абразе «Спас» (1684), што ў саборы Троіца-Сергіевай лаўры ў Загорску, згаданы яго родныя, сярод якіх некалькі «схімнікаў» і адзін «госць» (История русского искусства. Т. 4. С. 371). Ці не з радзімы Сімяона Полацкага паходзілі гэтыя «схімнікі» і «госць»?

[59] Морозов А. А. Симеон Полоцкий и проблемы восточнославянского барокко // Барокко в славянских культурах. М., 1982. С. 200.

[60] Чубинская В. Г. Икона Симона Ушакова «Богоматерь Владимирская...»//Взаимодействие древнерусской литературы и изобразительного искусства. М., 1985. С. 307.

ва такая: яны былі правадырамі мастацкіх і гісторыка-культурных працэсаў свайго часу; «барочны сінтэз роднасных мастацтваў з'явіўся магутным рухаўніком рускай эстэтычнай свядомасці XVII ст.»[61]

У станаўленні барока ў рускім жывапісе важную ролю адыграла таксама «барочнае парсунскае пісьмо» (тэрмін А. Н. Грэча) — свецкі партрэт, у нечым сугучны сармацкаму. Ва ўсіх працах па гісторыі рускага партрэта згадваецца Станіслаў Лапуцкі — беларус каталіцкага паходжання. Пасля смерці «немчына» Ганса Дэтэрсона (у 1655 г.) на Друкарскім двары яго месца заняў Лапуцкі. Праз год пасля паступлення на службу, у 1657 г. ён піша на палатне «парсуну цара Аляксея Міхайлавіча» (месцазнаходжанне невядома). Лапуцкаму прыпісваюць і партрэт патрыярха Нікана, які сведчыць пра добрае веданне аўтарам заходнееўрапейскага партрэтнага жывапісу эпохі барока. Праўда, І. Грабар ставіў гэты факт пад сумненне (маўляў, «наўрад ці пад сілу рамесніку справіцца з такой складанай задачай, як гэты партрэт»). Аднак Лапуцкі быў рамеснікам высокага класа — невыпадкова ж яму даверылі раней напісаць партрэт цара Аляксея Міхайлавіча. У яго былі рускія вучні (Іван Безмін і інш.).

У канцы XVII ст. у Маскве працавалі і іншыя беларускія мастакі: Іван Міроўскі, Кіпрыян Умбраноўскі, Ерафей Еліна, Рыгор Адольскі, Сямён Лісіцкі, Лявонцій Кіслянскі, Гаўрыла Арыстоўскі, Сцяпан Заруцкі, Іван Махоўскі, Ігнат Палонскі, Г. Пачэпа, Астап Іваноў, Васіль Пазнанскі[62]. Найбольш здольны сярод іх быў апошні, якога А. І. Успенскі ставіць на адзін узровень з Сімонам Ушаковым[63]. Цікава, што ён быў вучнем Івана Безміна, які ў сваю чаргу вучыўся ў С. Лапуцкага. Захаваўся шэраг яго твораў (серыя абразоў «Страсці Гасподні», 1680; «Божая Маці з пранізаным мячамі сэрцам», 1680, і інш.). І. Грабар лічыў яго «больш адораным і значна больш адукаваным» за іншых рускіх тагачасных мастакоў[64].

Пры актыўным удзеле беларускіх мастакоў адбываецца станаўленне барока і ў рускай графіцы, гравюры. У час руска-польскай вайны 1654—1667 гг., пасля ўзяцця царскімі войскамі Магілёва, Оршы і Куцейны, патрыярх Нікан зацікавіўся Куцеінскай друкарняй, патрабаваў забраць «на подводы» і перавезці ў Рускі Іверскі манастыр на возеры Валдай «и печать книжную со всякимъ нарядомъ книги и печатныхъ мастеровъ и прочихъ».

Друкарня выехала з Куцеінскага манастыра ў пачатку 1656 г., а вясной прыбыла ў Клінскі Успенскі манастыр. 26 мая 1656 г. «стан печатной со всей снастью» на сялянскіх вазах быў накіраваны ў

---

[61] Барокко в славянских культурах. С. 218.

[62] Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 2. С. 148.

[63] Успенский А. И. Живописец Василий Познанский, его произведения и ученики //Золотое руно. 1906. №7. С. 66—85.

[64] Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 2. С. 451.

Іверскі манастыр. Апрача гэтага, сюды былі дастаўлены скрыні з кнігамі; сюды ж пераехалі куцеінскія друкары, гравёры, пераплётчыкі, рэзчыкі па дрэву, «знаменшчыкі» (г.зн. маляўвальшчыкі) і г.д. Пераехаўшы ў Рускую дзяржаву, куцеінскія друкары-мастакі разгарнулі шырокую дзейнасць. У Іверскім манастыры яны надрукавалі «Часаслоў» (два выданні — 1657 і 1658 гг.), «Рай мыслены» (1659), «Брашна духоўнае» (1661), «Акафісты», «Святцы» і інш.

Даследчыкі адзначаюць, што па афармленні іверскія выданні працягвалі традыцыі куцеінскай друкарскай школы. У кнігах змешчана пяць гравюр, паводле А. Сідарава, «настолькі не падобных на маскоўскія, што іх трэба разглядаць асобна»[65]. Сярод фігурных ілюстрацый вылучаецца праца з выявай Іакава Баравіцкага («Рай мыслены»). На гравюры стаіць дакладная дата «1659 року» і прозвішча мастака — «Паісій». Дрэварыт «Іакаў Баравіцкі» асабліва каштоўны тым, што на ім упершыню ў рускай гравюры адлюстравана выява аголенага цела. У «Брашне духоўным» на арнаментальнай гравюры пакінуў сваё імя майстар Іёль. Тытул рамкі гэтага выдання падпісаны «Філарэтам».

Формы барока адчуваюцца ў арнаментыцы згаданых кніг. Але найбольш ярка яны выявіліся ў выяве герба Нікана ў кнізе «Рай мысленны». Геральдычная гравюра ў Беларусі вядома з часоў Скарыны. Прыгадаем таксама герб Р. Хадкевіча з Заблудаўскага евангелля 1569 г., герб Льва Сапегі ў «Статуце Вялікага княства Літоўскага» (1588). Герб Нікана, зроблены куцеінскімі майстрамі,— першая геральдычная гравюра, зробленая ў рускай кніжнай графіцы. Паводле А. Сідарава, «стыль герба — чысцейшае барока»[66].

Асновы барочнага гравюрнага партрэта ў Расіі былі закладзены згаданым вышэй ураджэнцам Глуска Лявонціем Тарасевічам. У 1689 г. ён выканаў у Маскве партрэт царэўны Соф'і — першую эстампную гравюру ў Расіі[67].

Барока ў рускай графіцы цесна звязана з развіццём медзярыту, які ў адрозненне ад панаваўшай раней гравюры на дрэве значна пашыраў тэхніку гравюры (новыя магчымасці ў перадачы прасторы, аб'ёму і г.д., святлоценявой мадэліроўкі, «жывапіснасці» паверхні аркуша — усяго, што характэрна для барока).

У Маскве першымі кнігамі з медзярытамі былі выданні Сімяона Полацкага: перакладны Буквар (1679), «Тэстамент цара Васіля сыну Льву Філосаву» (1680), Псалтыр (1680), «Гісторыя пра Варлаама і Іасафа» (1680) і інш. Яны выдадзены у Верхняй друкарні. У іх змешчаны медзярыты «Цар Давід», «Варлаам і Іасаф» і інш.

«Знаменшчыкам», стваральнікам кампазіцыі, быў С. Ушакоў. Гравіраваў медзярыты Л. Трухменскі, якога Д. Равінскі называе най-

---

[65] Сидоров А. А. Древнерусская книжная гравюра. М., 1951. С. 203.

[66] Тамсама. С. 206.

[67] Тамсама.

больш умелым з усіх гравёраў XVII ст., «кіраўніком школы». Паслядоўнасць выканання ранніх рускіх кніжных медзярытаў была прааналізавана А. Сідаравым, які паспрабаваў вызначыць «ланцуг зараджэння ілюстрацыйнай гравіраванай кампазіцыі». На яго думку, ідэя і змест ілюстрацый належалі Сімяону Полацкаму. Затым С. Ушакоў выконваў руплівы малюнак пяром і пэндзлем. Пасля гэтага медная дошка пераходзіла да А. Трухменскага, які гравіраваў малюнак, рыхтаваў яго да друку. Асобныя малюнкі ствараліся самім Сімяонам Полацкім, які валодаў малюнкам[68].

Значнае ўздзеянне аказалі беларускія майстры на станаўленне барока і ў рускім дэкаратыўна-прыкладным мастацтве. Пры пабудове ў Маскоўскім Крамлі царскіх церамоў і патрыяршых палат, стварэнні Каломенскага палаца і Нова-Іерусалімскага манастыра з Беларусі была забрана вялікая колькасць рэзчыкаў па дрэву. Сярод іх вылучаліся Герасім Акулаў, старцы Іпаліт і Арсеній і асабліва Клім Міхайлаў[69]. Беларускія разьбяры прынеслі ў рускае мастацтва асобную аб'ёмна-ажурную разьбу па дрэву, атрымаўшую назву «беларускай рэзі» (або «флемскай»). Такая разьба раней у Маскве была невядома. Даследчыкі адзначаюць у ёй рысы барока[70].

Сярод прац беларускіх майстроў вылучаўся іканастас Смаленскага сабора Новадзявочага манастыра ў Маскве (1683—1685) і разьбяныя працы палаца рускага цара Аляксея Міхайлавіча ў в. Каломенскае (разабраны ў XVIII ст.). С. Полацкі называў палац «восьмым цудам свету», параўноўваў яго з храмам Саламона.

Адзін з першых майстроў шматколернай кафлі быў Ігнацій Максімаў з Капысі. Ён ужыў яе ў Іверскім манастыры на Валдаі, куды патрыярх Нікан вывез з беларускіх гарадоў адмысловых майстроў, што наладзілі тут вытворчасць кафлі. Да яе звярталіся Сцяпан Іваноў-Палубес, Пётр Іваноў-Заборскі, Восіп Іваноў, Фёдар Чук, Аляксей Лявонаў і інш.[71] Беларускія майстры першымі ў Расіі выканалі кафельныя іканастасы па ўзору беларускіх разьбяных. Расейцы называлі іх «белорусской резью сквозной»[72]. Пры гэтым яны звярталіся да ордэрных форм (у тым ліку барочных). Сярод майстроў кафлі вылучаўся Сцяпан Іваноў-Палубес, асобныя творы якога гавораць пра ўздзеянне барочных форм.

---

[68] Сидоров А. А. Древнерусская книжная гравюра. С. 27; Гл. таксама: Гусева А. А. Оформление изданий Симеона Полоцкого //Взаимодействие древнерусской литературы и изобразительного искусства. М., 1958. С. 457—469.

[69] История русского искусства. Т. 4. С. 306–308.

[70] Тамсама. С. 306.

[71] Тамсама. С. 283—285.

[72] Тамсама. С. 287.

Такім чынам беларускія майстры прычыніліся да станаўлення барока ў розных відах і жанрах рускага мастацтва. «Гісторыкам яшчэ давядзецца аддаць належнае беларусам, якія аказалі даволі значны ўплыў на рускую культуру другой паловы XVII стагоддзя», — піша рускі мастацтвазнаўца Ю. Аўсяннікаў[73].

Неабходна, аднак, зрабіць агаворку. Гісторыя мастацтва сведчыць, што нацыянальную культуру краіны — яе аснову, сутнасць, веліч — заўсёды ствараюць карэнныя насельнікі (нам, беларусам, гэта асабліва добра зразумела, бо і сёння часам можна яшчэ пачуць, што беларускую культуру і мастацтва за нас рабіў нехта іншы). Замежныя ж мастакі нярэдка з'яўляюцца перадатчыкамі майстэрства (на раннім этапе) або носьбітамі новых ідэй. Так было ў Вялікім княстве Літоўскім, у Рэчы Паспалітай і, нарэшце, у Расіі. Добра знаёмыя з формамі барока беларускія майстры шчодра дзяліліся сваім творчым вопытам, працуючы ў шчыльных кантактах з рускімі дойлідамі, жывапісцамі, графікамі і майстрамі дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. Толькі разам з імі яны маглі дасягнуць такіх уражлівых вынікаў.

БАРОКА НА УКРАІНЕ. Не зважаючы на тое, што яшчэ ў 1911 г. пра ўкраінскае барока з'явілася манаграфія Г. Лукомскага[74], генезіс стылю вывучаны недастаткова. У 6-томнай «Гісторыі ўкраінскага мастацтва» (т. 2—3) тэрмін «барока» ўжываецца рэдка і з выключнай асцярожнасцю[75]. У артыкуле «Барока» з украінскай энцыклапедыі пра сусветны мастацкі стыль практычна не сказана нічога (нагадваюцца 2—3 помнікі XVIII ст.). Прычыны лёгка зразумець. Станаўленне барока звязана з езуітамі, а на іх дзейнасць у тыя часы глядзелі адмоўна. Куды выразней (хоць, магчыма, і не надта глыбока) гаворыцца пра ўкраінскае барока ў «Гісторыі рускага мастацтва» пад рэдакцыяй І. Грабара[76], дзе ёсць спецыяльны раздзел «Барока на Украіне». Генезіс стылю звязаны тут «з Захадам»[77]. Гісторыкі ўкраінскага мастацтва ў вызначэнні крыніц барока больш канкрэтныя: дойліды каталікі прынеслі на Украіну «прыёмы рымскага барока»[78].

У XVII ст., калі барока з Рыма пачало сваё шэсце па краінах Заходняй (у меншай ступені Усходняй) Еўропы, большая частка Украіны, як і Беларусь, уваходзіла у склад Рэчы Паспалітай. Сацыяльна-палітычная і канфесійная сітуацыі ў нашых краінах мелі шмат агульнага. Але была і істотная розніца. Украіна (най-

---

[73] Овсянников Ю. Солнечные плитки: Рассказы об изразцах. М., 1967. С. 69.

[74] Лукомский Г. Украинское бароко. СПб., 1911.

[75] Історія українського мистецтва. Т. 2, Київ, 1967; Т. 3, 1968.

[76] Грабарь И. История русского искусства. Т. 4. С. 337—417.

[77] Тамсама. С. 338.

[78] Історія українського мистецтва. Т. 2. С. 97.

перш левабярэжная) напачатку, думаецца, мацней трымалася за візантыйскую традыцыю, уплыў каталіцкіх свецкіх і духоўных феадалаў тут быў слабейшым, чым у гарадах Заходняй Украіны, у Беларусі і Літве[79]. Уздзеянне Захаду на беларускае і ўкраінскае мастацтва ўзмацнілася пасля Брэсцкай (1596) уніі. Тэрытарыяльна (а значыць, і храналагічна) працэс гэты ішоў, такім чынам, з беларускіх зямель. Першынства Беларусі ў творчай перапрацоўцы заходнееўрапейскіх форм тлумачыцца і тым, што развіццё тагачаснай беларускай культуры было звязана з Вільняй, дзе, як сведчаць факты, пераасэнсаванне заходнееўрапейскіх форм адбывалася раней, чым у цэнтрах украінскай культуры[80]. Вось чаму асобныя наваўвядзенні, што звязаны з Рэнесансам і барока (гравюра на дрэве, медзярыт, манументальная пластыка і інш.), з Вільні, Заблудава, Нясвіжа, Гародні пашыраліся ў Львоў, Астрог, Кіеў і іншыя цэнтры ўкраінскай культуры. Невыпадкова менавіта з Беларусі, а не з Расіі, як лічылі некаторыя аўтары, на Украіну прыйшло друкарства, а разам з ім і кніжная гравюра[81].

Паводле Д. В. Стэповіка, першыя адзнакі барока ва ўкраінскай мастацкай культуры з'явіліся ў апошняй чвэрці XVI ст., прычым «кніжная мініяцюра і гравюра раней і паўней увабралі ў сябе барочныя рысы»[82]. Сярод найбольш ранніх твораў ён называе гравюру «Васіль Вялікі» з «Кнігі пра постнічаства» (Астрог, 1594). Яшчэ А. С. Зёрнава вызначыла, што гэты твор належыць да групы віленскіх гравюр П. Мсціслаўца з Евангелля (1575), надрукаванага ў друкарні Мамонічаў[83]. Гравюра рэзалася у Вільні, яе аўтарам з'яўляецца хутчэй за ўсё сам Мсціславец. Ён (або яго вучань) перавёз дошку ў Астрог і выкарыстаў яе для «Кнігі пра пост»[84].

Асабліва вялікі ўклад у станаўленне ўкраінскага барока ўнеслі ўжо вядомыя нам гравёры Аляксандр і Лявонцій Тарасевічы, І. Шчырскі і Л. Кршчановіч, якія ў 80-я гады XVII ст. з Беларусі і

---

[79] Исаевич Я. Д. Преемники первопечатника. М., 1981. С. 47.

[80] Наўрад ці можна пагадзіцца з І. Н. Галянішчавым-Кутузавым, паводле якога першыя праявы гуманізму ва ўсходніх славян бачны на Галіччыне — у Львове (Голенищев-Кутузов И. Н. Гуманизм у восточных славян. М., 1963. С. 7). Важнейшая адзнака гуманізму — друкарства (а значыць, і адукацыя, асвета) у Галіччыне абазначалася амаль на 50 гадоў пазней (львоўскі Апостал 1574 г.), чым у Беларусі і Літве («Малая падарожная кніжка» Францыска Скарыны, 1522).

[81] Як вядома, пасля 1570 г. Іван Фёдараў з Заблудава пераехаў у Львоў, дзе надрукаваў «Апостал» (1574) — першую ўкраінскую кнігу з гравюрамі (Шматаў В. Ф. Беларуская кніжная гравюра. С. 78).

[82] Степовик Я. Д. Леонтій Тарасевич і українське мистецтво барокко. Київ, 1986. С. 14–15.

[83] Зернова А. С. Первопечатник Петр Тимофеев Мстиславец //Книга: Исследования и материалы. М., 1964. С. 108.

[84] Исаевич Я. Д. Преемники первопечатника. С. 10; Запаско А. П. Мистецтво книги на Україні в XVI–XVIII стст. Львів, 1971.

Літвы пераехалі на Украіну[85]. Аляксандр Тарасевіч перавёз у Кіеў станок для друкавання медзярытаў. Згаданыя мастакі прынеслі на Украіну і «гравюру-тэзіс» (або «канклюзію»), гравюрны партрэт, новыя тэхнічныя прыёмы медзярыту. Паводле Д. Стэповіка, творчасць братоў Тарасевічаў — важная вяха ў станаўленні ўкраінскага барока — графікаў такога ўзроўню на Украіне ў тыя часы не было. І невыпадкова іх гравюры ўкраінскія творцы капіравалі з вялікай руплівасцю. Так, тытульны ліст Служэбніка, надрукаванага ў 1695 г. у Супраслі (яго награвіраваў Л. Тарасевіч), у 1733 г. у Уневе капіраваў М. Фуглевіч. Як адзначыў А. Запаска, «копія не дрэнная, хоць значна саступае арыгіналу»[86]. Партрэт Георгія — Лаўрэнція Зямлі, награвіраваны Л. Тарасевічам у Ашмянах або Вільні, у 1749 г. капіруе кіеўскі гравёр О. Іркліўскі (таксама не дасягаючы мастацкага ўзроўню арыгінала)[87]. Яшчэ менш удалася ўкраінскаму гравёру копія з партрэта К. С. Радзівіла, змешчанага ў згаданым Служэбніку. І ўсё ж значэнне гэтых копій для ўкраінскага барочнага партрэта недаацэньваць нельга.

Важным этапам у станаўленні барока ва ўкраінскім мастацтве з'явіліся таксама гравюры Памвы Бярынды (украінскі пісьменнік, друкар, гравёр). Усе яны таксама з'яўляюцца копіямі гравюр Пятра Мсціслаўца з віленскага Евангелля (1575)[88].

Як адзначалася, у станаўленні барока значную ролю адыграў медзярыт. Раннія медзярыты на Украіне выяўлены Я. Д. Ісаевічам у львоўскіх выданнях. Даследчык лічыць, што яны выкананы Конрадам Гётке — гравёрам шведскага паходжання, які працаваў у Вільні. У Кіеве медзярыт першым выкарыстаў Спірыдон Собаль у «Актоіху» (1628). Собаль — прадстаўнік магілёўскай школы гравюры — нёс яе здабыткі з Беларусі на Украіну. Такім чынам, на Украіну медзярыт ішоў з Беларусі і Літвы. Сярод ранніх львоўскіх выданняў з гравюрамі на медзі Я. Д. Ісаевіч называе кнігі беларускага друкара Міхася Слёзкі[89].

Для развіцця барочнага партрэта Украіны (графічнага), а таксама жанравых замалёвак і батальных сцэн важнае значэнне мела творчасць А. Вестэрфельда — мастака галандскага паходжання, які прыблізна ў 1640—1650-х гадах быў прыдворным жывапісцам, кар-

---

[85] Аб гэтым гл.: Степовик Д. Олександр Тарасевич. Київ, 1975; ён жа: Леонцій Тарасевич і українське мистецтво барокко; Шматаў В. Ф. Беларуская кніжная гравюра XVI—XVIII стагоддзяў. С. 139—143.

[86] Запаско А. П. Мистецтво книги на Україні в XVI—XVIII стст. С. 232.

[87] Степовік Д. В. Леонцій Тарасевич і українське мистецтво бароко. С. 211.

[88] Гравюры ўклеены ў рукапіснае Евангелле XVII ст. (Музей украінскага мастацтва ў Львове, рукапіс 30457). У 1636 г. надрукаваны ў львоўскім Евангеллі (Исаевич Я. Д. Издательская деятельность львовского братства в XVI—XVIII веках //Книга: Исследования и материалы. М., 1962. Сб. 7. С. 229.

[89] Исаевич Я. Д. Первые гравюры на меди в книгах типографий Украины //Памятники культуры: Новые открытия. Л., 1979. С. 301—303.

тографам і рысавальшчыкам пры двары Радзівілаў у Нясвіжы[90]. Ён удзельнічаў у ваенным паходзе Я. Радзівіла на Кіеўшчыну, дзе стварыў шмат замалёвак[91]. Каля 1651 г. намаляваў з натуры партрэт Багдана Хмяльніцкага (дарэчы, ураджэнца Беларусі); паводле гэтага малюнка галандскі гравёр В. Гондзіус выканаў вядомы гравюрны партрэт Багдана Хмяльніцкага. Партрэт аналізавалі П. Бялецкі, П. Жалтоўскі і інш. Яны лічаць яго лепшым вобразатворам Хмяльніцкага, да якога ўзыходзіць большасць пазнейшых яго выяў.

Першы езуіцкі касцёл на Украіне ў стылі барока выкананы ў Львове ў 1610—1630 гг., г.зн. больш як на 30 гадоў пазней, чым у Беларусі. Ён узыходзіць да рымскай царквы Іль Джэзу, але італьянскі дойлід Джакома Брыана, які завяршаў будынак, улічыў і вопыт нясвіжскага касцёла Божага цела. Падабенства франтонаў у абодвух помніках бясспрэчнае. Ідучы ад царквы Джэзу, Брыана вывучыў і дасягненні Бернардоні (польскія даследчыкі не без падстаў называюць Брыана паслядоўнікам Яна Марыі Бернардоні).

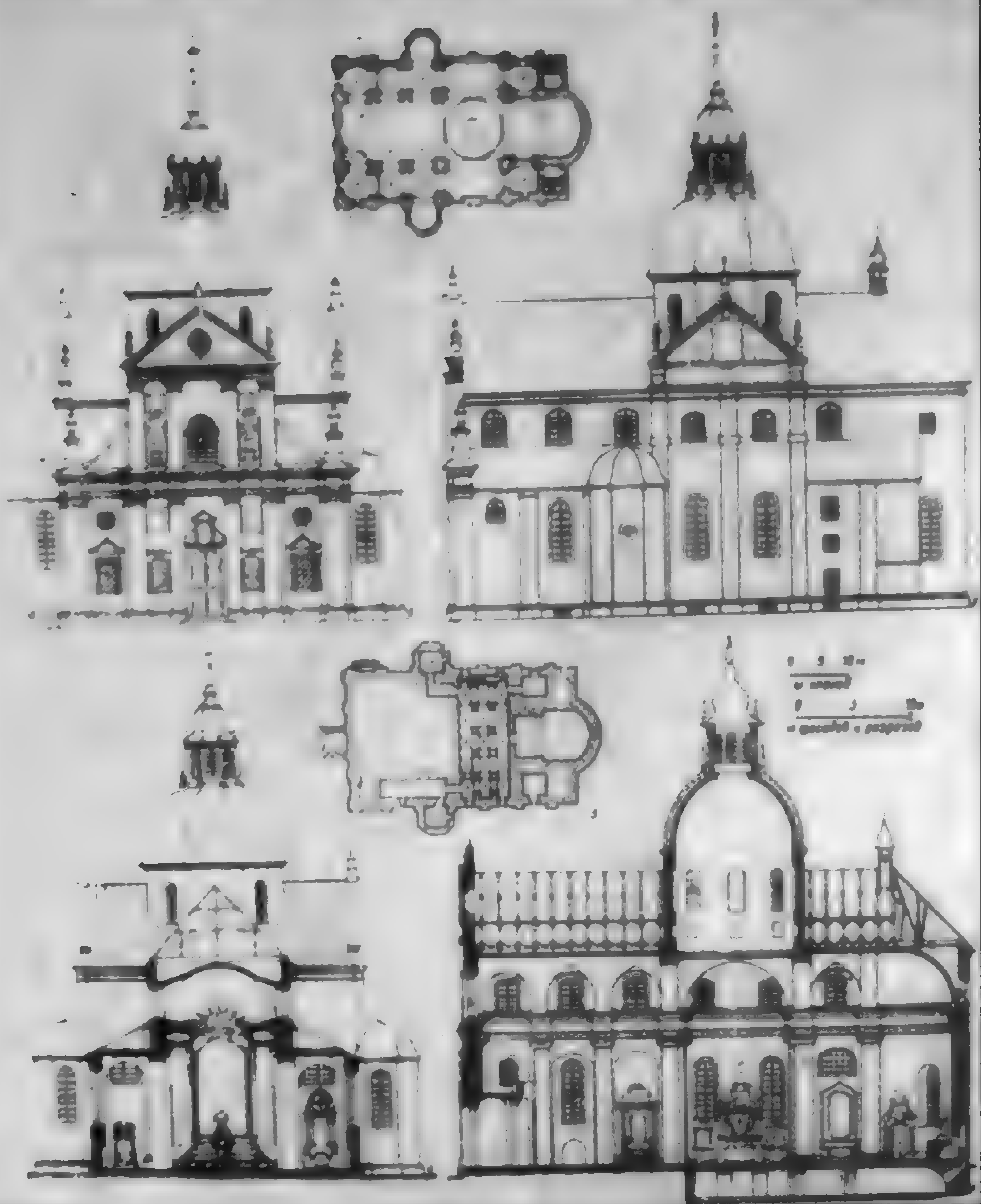
Як бачым, станаўленне барока ва ўкраінскім мастацтве напачатку таксама звязана з уздзеяннем Беларусі. Найбольш значным было гэта ўздзеянне ў гравюры дзякуючы П. Мсціслаўцу, С. Собалю, К. Гётке, братам Тарасевічам.

У іншых відах мастацтва ўплыў Беларусі перабольшваць нельга: на Украіне ў другой палове XVII—XVIII ст. сфарміравалася ўласнае барока — адметнае, яркае і самабытнае (асабліва ў драўляным культавым дойлідстве).

---

[90] Гл.: Вестэрфельд Абрахам //Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва. 1964. Т. 1. С. 607.

[91] Смирнов Я. И. Рисунки Киева 1651 года по копиям их конца XVIII века // Тр. XIII археологич. съезда в Екатеринославле. Т. 2. М., 1908. С. 268—270.



1. Нясвіж. Касцёл Божага цела. Планы, разрэз. Канец XVI ст.

2. План Нясвіжа

3. Царква Іль Джэзу ў Рыме

4. Кракаў. Касцёл езуітаў Св. Пятра і Паўла. Фасад. Я. Трэвіяна. 1605—1619 гг.

5. Львоў. Касцёл езуітаў. Пачатак XVII ст.

6. Маці Божая Адзігітрыя. Першая палова XVIIст.

7. Ілья. Першая палова XVII ст.

8. Пётр Яўсеевіч з Галынца. Нараджэнне Маці Божай, 1649 г.

9. Пётр Яўсеевіч з Галынца. Нараджэнне Маці Божай, 1649 г. Фрагмент

10. Міхаіл Архангел. XVII ст.

11. Партрэт Міхаіла Барысавіча (?). Пачатак XVII ст.

12. Партрэт невядомай. XVII ст.

13. Партрэт Канстанціна Астрожскага. XVII ст.

14. С. Лапуцкі (?). Партрэт Аляксея Міхайлавіча

15. С. Лапуцкі (?). Партрэт Нікана. XVII ст.

16. Васіль Вашчанка. Тытул кнігі “Жыцій святых”. Магілёў, 1702 г.

Н.Ф.Высоцкая

СПЕЦЫФІКА БАРОКА Ў БЕЛАРУСІ

У пасляваенны час Нацыянальным мастацкім музеем Рэспублікі Беларусь і іншымі музеямі актывізавалася работа па збору, рэстаўрацыі і вывучэнні старажытнага мастацтва, распачатая яшчэ ў XIX ст. У выніку яе з'явіліся манаграфіі, альбомы, навуковыя каталогі, цэлы шэраг атрыбуцыйных артыкулаў (1970–1990-я гады). У той жа час у музеях Мінска, Яраслаўля, Масквы, Каўнаса і Іспаніі экспанавалася нямала выставак: Рэстаўрацыя музейных каштоўнасцей у БССР (1985), Партрэты з Гродна і Нясвіжа, Тэмперны жывапіс Беларусі (1988—1990), Мастацтва старажытнай Беларусі (1988), Мастацтва старажытных гарадоў Беларусі (1990), Мастацтва Рэнесанса ў Беларусі (1990) і шмат іншых.

Новая выстаўка «Мастацтва барока ў Беларусі» дае магчымасць пазнаёміцца з творамі жывапісу, пластыкі, дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва і кнігамі канца XVI—XVIII ст., калі вядучым стылістычным кірункам стала барока (іт. barocco — вычварны, мудрагелісты).

Барока ў Беларусі было засвоена ў канцы XVI — першай палове XVII ст. і яго развіццё працягвалася амаль да канца XVIII ст. Прасочваецца некалькі перыядаў. Ранняе барока адносіцца да канца XVI — першай паловы XVII ст. У ім яшчэ досыць моцныя традыцыі позняга Рэнесанса (маньерызму). Добрымі прыкладамі ў гэтым плане могуць служыць помнікі таго часу: «Партрэт Елізаветы Сафіі Радзівіл», ураджэнкі Ангальт-Цэрбст, «Прадстаячыя да Распяцця» з Навагрудка.

Ранняе барока — надзвычай важны этап у развіцці іканапісу. У гэты час завяршаецца станаўленне іканапіснай школы, значныя поспехі ў разуменні і перадачы рэалій былі дасягнуты Пятром Яўсеевічам з Галынца, маларыцкім майстрам і многімі іншымі ізаграфамі. Іканапіс Беларусі ў гэтым плане значна апярэджваў жывапіс Старажытнай Русі.

У пластыцы Беларусі таксама былі значныя дасягненні. З'явіўся і быў асэнсаваны новы тып алтара, у якім карціна дэкарыравалася флемаванай (фламандскай) разьбой, скульптурай. У дэкоры калон з'явіліся флемаваныя дарожнікі, выкананыя на спецыяльных станах, якія былі распрацаваны ў Фландрыі. Дэкаратыўная скразная разьба з кнорпелю робіцца ўсё больш пышнай, вычварнай (Воўпа, Будслаў, Гродна).

Наступны этап эвалюцыі барока ахоплівае другую палову XVII ст.— гэта так званае сталае барока, якое добра прасочваецца ва ўсіх відах мастацтва. Яно пранікае ў ансамблі касцёлаў (в. Міхалішкі), праваслаўных цэркваў (Віцебск, Магілёў), палацаў магнатаў, шляхты (кафля).

Беларускія майстры (жывапісцы, рэзчыкі, майстры сярэбранай і залатой справы, цаніннікі, друкары) унеслі значны ўклад у станаўленне барока ў Расіі і развіццё мастацтва другой паловы XVII ст. Выехаўшы «на вечное житье в Московию», яны стварылі там

сусветна вядомыя помнікі – іканастас Смаленскага сабора Навадзявочага манастыра ў Маскве, кафельны шматколерны іканастас у Істры, кафельны дэкор у цэрквах Масквы, Ізмайлава, Валакаламска і інш.

Мастацтва трэцяга этапа развіцця барока адносіцца да XVIII ст. Пасля Паўночнай вайны (1700—1721) ствараюцца магутныя ансамблі ў касцёлах Пінска, Гродна, уніяцкіх храмах (Полацк), высокія іканастасы ў цэрквах Давыд-Гарадка, Шарашова, Вялікага Рожана, Зёлава, Рухчы і інш.

У арнаментыцы 1730–1750-х гадоў усё больш выразна прасочваецца выкарыстанне шырокага рэпертуару ракако (ад іт. rocco – скала). Мудрагелістасць, захапленне s- і c-падобнымі завіткамі, валютамі, трэльяжам, ламбрэкенам, характэрныя для ракако, назіраюцца ў помніках гэтага часу (касцёлы ў Слоніме, Гродна, Царскія вароты са Студзянца і г. д.).

У 1750–1770-я гады ў сімбіёзе з познім барока вызначаецца станаўленне новага стылю – класіцызму.

Трэба адзначыць яшчэ адну важную з'яву ў мастацтве Беларусі XVI–XVIII стст.: ролю магнатаў (Радзівілы, Кішкі, Сапегі, Пацы, Агінскія) у развіцці культуры таго часу. Яны ўдзялялі вялікую ўвагу храмавым ансамблям, палацам і стварэнню ў іх калекцый. Найбольшай вядомасцю карыстаецца Радзівілаўскі збор партрэтаў, часткова прадстаўлены на гэтай выстаўцы. Вялікая роля Радзівілаў у развіцці мануфактурнай вытворчасці другой паловы XVIII ст. у Беларусі.

Мастацтва барока ў Беларусі, вывучэнне якога толькі пачынаецца, – важная і значная з'ява не толькі ў мясцовай культуры, але і ў культуры ўсёй Усходняй Еўропы.

17. Экспазіцыя выставы «Мастацтва барока ў Беларусі». Нацыянальны мастацкі музей Беларусі, 1990 г.

18. Экспазіцыя выставы «Мастацтва барока ў Беларусі». Нацыянальны мастацкі музей Беларусі, 1990 г.

Б.А.Лазука

БЕЛАРУСКАЕ БАРОКА.

Тэндэнцыі і напрамкі развіцця

Чым глыбей даследуецца нацыянальная мастацкая практыка, тым усё больш востра паўстаюць задачы агульнатэарэтычнага пераасэнсавання накопленага матэрыялу. Неаднаразова і небеспаспяхова рабіліся захады даць паслядоўны аналіз змен стыляў, аднак у большасці выпадкаў яны не выходзілі за межы канстатацыі этапаў іх разгортвання, будаваліся на назіраннях і абмяжоўваліся разглядам дынамікі развіцця відаў і жанраў, г.зн. мелі ў сваёй аснове прыкладны, атрыбутыўны характар[1].

Эмпірычны і шмат у чым суб'ектыўны ўзровень даследавання стылістыкі беларускага мастацтва — красамоўнае сведчанне ўсё ўзрастаючай цікавасці вучоных да гэтай праблемы. Але ўсведамленне яе важнасці яшчэ не нясе адказаў на вялікае кола агульных і прыватных пытанняў, не гаворачы ўжо аб распрацоўцы адзінай, навукова абгрунтаванай тэорыі. Вырашэнне гэтай вельмі складанай і прынцыповай па сваёй значнасці праблемы наперадзе. Перад намі пастаўлена больш сціплая задача — вызначэнне стылістычных тэндэнцый і напрамкаў у беларускім барока як у дэтэрмінаванай сістэме, выяўленне прыроды, падпарадкаванасці яе частак.

Даследаванне гістарычнай абумоўленасці і нацыянальнай спецыфікі беларускага барока патрабуе распрацоўкі і прыняцця некалькі важных агульнатэарэтычных і метадалагічных пасылак. Іх вылучэнне дазволіць найбольш паслядоўна пабудаваць аналіз стылю, выявіць характэрныя заканамернасці яго развіцця, акрэсліць накіраванасць змен, адметнасці структуры.

Кожная са стылістычных сістэм разгортваецца ў складаным комплексе суадносін мастацкай практыкі з гісторыка-палітычнымі, канфесійнымі, саслоўнымі, этнічнымі і сацыяльнымі ўмовамі жыцця грамадства.

Не менш важным і прынцыповым тэарэтычным палажэннем з'яўляецца трактоўка мастацкага стылю зыходзячы з яго шматузроўневасці. Успрыняцце барока ў межах гістарычна дэтэрмінаванага працэсу прадугледжвае вызначэнне яго як гістарычнага стылю ці стылю эпохі. Пры гэтым магчыма і неабходна дыферэнцыраваць іншыя ўстойлівыя формы, адпаведныя нацыянальнай спецыфіцы (нацыянальны стыль, нацыянальна-стадыяльны стыль), лакальным зонам (стылістыка мастацкай школы), аўтарскім утварэнням (аўтарскі стыль, стыль мастацкага твора).

Названыя ўзроўні развіцця і функцыяніравання стылістыкі мастацкага працэсу не маюць прынцыповага разыходжання, яны базіруюцца на агульнай аснове, узгодненасці прынцыпаў све-

---

[1] З прац, у якіх разглядаецца развіццё відаў і жанраў беларускага мастацтва як на фоне стылістычных змен, так і ў значнай гістарычнай перспектыве, назавём некаторыя: Лявонава А. К. Старажытнабеларуская скульптура. Мн., 1991; Церашчатава В. В. Старажытнабеларускі манументальны жывапіс. Мн., 1986; Чантурия В. А. История архитектуры Белоруссии. Ч. I. Мн., 1985; Шматаў В. Ф. Беларуская кніжная гравюра XVI–XVIII стагоддзяў. Мн., 1984; Важныя і цікавыя назіранні, абагульненні змешчаны таксама ў артыкулах Э. І. Вецер, Т. В. Габрусь, А. М. Кулагіна, В. В. Філіпава, Ю. В. Хадыкі, А. А. Ярашэвіча.

таўспрыняцця, спосабаў і законаў стварэння мастацкай вобразнасці і вызначаных форм яе адлюстравання па законах цэласнасці і адзінства[2]. Такім чынам, можна адзначыць, што вярхоўнасць у структуры стылістыкі належыць стылю эпохі або гістарычнаму стылю. Гэта яшчэ адна з важных тэарэтычных пасылак, на якую належыць звярнуць увагу.

Калі прыняць за аснову, што гістарычны стыль уяўляе сабой устойлівую супольнасць, сістэмнае адзінства змястоўнай формы, агульнаэстэтычных прынцыпаў і фармальных кампанентаў, а яго разгортванне вызначаецца ў часавых і тэрытарыяльных межах, то можна канстатаваць, што стыль уяўляецца вызначальнай лініяй у развіцці культуры, дэтэрмінаванай рознымі фактарамі. Ён у сваю чаргу складаецца з асобных тэндэнцый, у межах якіх існуюць напрамкі — утварэнні больш дробныя, рухомыя, полівараянтныя і структурна залежныя ад тэндэнцыі. Гэты падзел адлюстроўвае не толькі характар развіцця відаў і жанраў мастацтва ў іх функцыянальным аспекце, але і мастацкай рэальнасці ўвогуле як сукупнасці філасофска-эстэтычных, маральных, этычных, светапоглядных канцэпцый і іх пачуццёва-канкрэтнага ўвасаблення. Змены, што адбываюцца ў межах тэндэнцый і напрамкаў, з'яўляюцца галоўнай рухаючай сілай, яны вызначаюць развіццё стылю, надаюць яму якасць дынамічнай сістэмы, якая знаходзіцца ў працэсе пастаяннай эвалюцыі.

Пры вылучэнні тэндэнцый і напрамкаў у беларускім барока трэба ўлічваць і тую акалічнасць, што асобныя з іх мелі скразны характар, праяўлялі сябе ў пэўных мадыфікацыях ад часу ўзнікнення стылю да перыяду, калі барока саступіла сваё ўсёабдымнае першынства. Тым не менш пры ўважлівым аналізе мастацкай практыкі можна заўважыць і існаванне тэндэнцый, адмежаваных у часавых межах. Яны праяўлялі сябе больш імкліва, чым скразныя, аднак іх характэрнае аблічча, магчыма ў сувязі з гэтым, было больш ясна выказаным, ва ўсялякім разе фармальна канкрэтна вызначаным.

Важнай метадалагічнай пасылкай трэба лічыць этапнасць разгортвання стылістыкі. Пад ёй маюцца на ўвазе часавыя адрозненні (асінхроннасць) уваходжання стылю ў мастацкую практыку, што выказваецца ў характары развіцця і стане асобных відаў і жанраў.

У сённяшнім нацыянальным мастацтвазнаўстве самым распаўсюджаным з'яўляецца падыход, адпаведна якому барока разглядаецца як паслядоўная змена вызначаных этапаў (перыядаў): ранняе, сталае, позняе[3]. Зыходзячы з логікі развіцця любога працэсу гэта безумоўна так. Аднак тыя даследаванні, якія былі праведзены і праводзяцца ў галіне пластычных мастацтваў, паказваюць, што баро-

---

[2]Вагнер Г. К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. М., 1987. С. 44.

[3]Гл.: Гісторыя беларускага мастацтва: У 6т. Т. 2; Высоцкая Н. Ф. Искусство Белоруссии XII–XVIII вв. Мн., 1994. С. 16.

ка па-рознаму ахоплівала станковы і манументальны жывапіс, дэкаратыўную, мемарыяльную і станковую пластыку, станковую і кніжную гравюру, дойлідства[4]. Нават некаторыя жанры (напрыклад, партрэт, абраз) дэманструюць разыходжанні ў часе і ў характары засваення стылю. Гэта часта нараджае памылковае ўяўленне, што барока ў Беларусі не мела такой усеабдымнай уласцівасці або якасці, якую можна назіраць у культуры шэрагу краін Заходняй Еўропы. У чым жа прычына асінхроннасці? Не маючы магчымасці падрабязна разгледзець гэтую праблему ў дадзенай рабоце, спынімся толькі на агульных заўвагах. Галоўнае, што можа быць прынята за аснову,— гэта ўсведамленне ролі спецыфікі кожнага з відаў і жанраў, дыктату іх асноўных «радавых» прыкмет, адметнасці фармальнай пабудовы, характару функцыяніравання, наяўнасці пэўных гістарычна абумоўленых традыцый, выказаных у этапах (ступенях) мастацкага развіцця.

У вызначэнні прынцыпова важных, канцэптуальных па сваёй значнасці праблем, якія акрэсліваюць вывучэнне тэндэнцый і напрамкаў у беларускім барока, не апошняе месца займаюць пытанні пераемнасці паміж асобнымі стылістычнымі эпохамі. Даследаванні гісторыкаў, мастацтвазнаўцаў, гісторыкаў літаратуры, музыкі, тэатра дазваляюць сцвярджаць не аб знікненні, нават не столькі аб трансфармацыі стылістыкі, колькі аб існаванні ў мастацтве пэўнага часу стылістычных рыс, падобных да тых, якія былі ўласцівы творчай практыцы ў мінулым. Трактоўка такой паўтаральнасці стылістыкі як архаічнай плыні будзе не зусім дакладнай, не здольнай адлюстраваць сапраўдны стан культурнага жыцця эпохі, якая вывучаецца. Тут трэба весці гаворку хутчэй за ўсё аб наяўнасці вызначанай канстанты, якая, відаць, мела здольнасць праяўляць сябе на тых ці іншых узроўнях функцыяніравання мастацтва, у дачыненні да асобных відаў і жанраў.

Пытанне аб паўтаральнасці стылістыкі папярэдняй эпохі, пераўтворанай у адзін з напрамкаў новага якаснага стану мастацтва, зусім не азначае расшыранай трактоўкі стылю як сузіральнай канцэпцыі, уласцівай культуры самых розных рэгіёнаў і эпох, што часта можна сустрэць у мастацтвазнаўчых працах[5]. Славутае сцвярджэнне Ж. Бюфона, што стыль ёсць чалавек (le style c'est l'homme), можа, не столькі не адпавядае праўдзе, колькі патрабуе тлумачэння

[4]Так, А. К. Лявонава, разглядаючы беларускую скульптуру перыяду барока, называе часам з'яўлення стылю першую палову XVII ст. Але даследчыца звяртае таксама ўвагу на адчувальныя ў пластыцы рэнесансныя традыцыі, якія працягвалі існаваць значны перыяд разам з раннебарочнымі. Аналізуючы мастацкую практыку, аўтар абапіраецца галоўным чынам на творы пачынаючы з сярэдзіны — другой паловы XVII ст. (Лявонава А. К. Старажытнабеларуская скульптура. Мн., 1991. С. 110—115), а лінію рэнесанснага стылю ў беларускай пластыцы яна прасочвае да сярэдзіны XVII ст. (Тамсама. С. 63).

[5]Stechow W. Definition of the Barogue in the visnal Arts //The journal of Aesthetics and Art Criticism. 1946. Dec. P.Skrain. The Barogue. 1978.

ці дапаўнення. Як катэгорыя надасабістая стыль залежыць ад чалавека толькі таму, што ён з'яўляецца творцам гістарычных, эканамічных, канфесійных умоў грамадскага жыцця, стыль не можа ўзнікнуць ніадкуль, як не можа і знікнуць бясследна. Погляды людзей, канцэпцыі іх адносін да свету застаюцца зафіксаванымі ў мастацкіх творах. Менавіта гэта асаблівасць з'яўляецца адной з прычын частага праяўлення ў сучасным мастацтве стылістыкі мінулага.

Гэтыя пасылкі агульнага зместу, перанесеныя на мастацкую практыку барока, дазваляюць дыферэнцыраваць у ёй глыбокія і разгалінаваныя традыцыі сярэднявечча і Рэнесанса, раманскую, гатычную і маньерыстычную кампаненты як пазітыўныя квінтэсенцыі сацыяльна-духоўнага і гістарычнага вопыту. Яны арганічна цэльна ўваходзілі ў новыя мастацкія арыентацыі, фарміраванне норм і параметраў якіх толькі адбывалася. Пры гэтым, часцей за ўсё, сярэднявечнае светаўспрыняцце і фармальна-мастацкія метады яго адлюстравання браліся ў рэнесанснай эпосе[6].

Цесная сувязь адзначанага прасочваецца і з праблемамі не менш прынцыповымі і важнымі — наяўнасцю паскарэння (скарачэння) ці запавольвання этапаў разгортвання стылістыкі. Іх прысутнасць у гісторыі сусветнай культуры заўважаецца даследчыкамі розных школ у дачыненні да асобных нацыянальных і рэгіянальных культурных эпох. На гэту заканамернасць звяртаецца ўвага таксама і ў працах, прысвечаных беларускаму мастацтву. Аднак канстатацыя наяўнасці паскарэння ці запавольвання функцыяніравання таго або іншага стылю не вычэрпвае ўсёй значнасці такіх пытанняў. Безумоўна, тут магчымыя і неабходныя ўдакладненні.

Паскарэнне ці запавольванне эвалюцыйных працэсаў у мастацтве абумоўліваюць знешнія і ўнутраныя прычыны, у тым ліку залежнасць ад рознаўзроўневага складу грамадства, палітычнай сітуацыі, вызначанага тыпу дзяржаўнага ладу, а ў галіне мастацтва — пэўнымі традыцыямі, магчымасцю павелічэння кантактных сувязей, наяўнасцю генетычнай блізкасці і тыпалагічных зыходжанняў, поліцэнтрызмам культурных зносін — іншымі словамі, генетыка-кантактна-тыпалагічнай сукупнасцю з'яў мастацкага працэсу. З гэтага пункту гледжання мэтазгодна будаваць аналіз барока ў беларускім мастацтве, паколькі ў ім ужо адзначаныя намі этапы (ранні, сталы, позні) у сваім развіцці прайшлі шлях не зусім адэкватны ў часавых межах «класічным» цэнтрам еўрапейскай барочнай культуры. Гэта ўвогуле не азначае другараднасці нацыянальнага варыянту стылю. Па сваёй спецыфіцы, характары беларускія пластычныя мастацтвы XVII—XVIII стст. развіваліся ў адзіным рэчышчы агульнаеўрапейскай традыцыі.

---

[6] Гл.: Софронова Л. А., Липатов А. В. Барокко и проблемы истории славянских литератур и искусств //Барокко в славянских культурах. М., 1982. С. 4—5.

Пры аналізе мастацкай практыкі эпохі барока ў Беларусі звяртаюць на сябе ўвагу істотныя адрозненні вобразна-пластычнага плана, уласцівыя творам айчынных і замежных майстроў. Мы не будзем зараз падрабязна спыняцца на гэтых адрозненнях. Аб іх гаворка пойдзе ніжэй, пры непасрэдным разглядзе тэндэнцый і напрамкаў развіцця барока ў беларускім мастацтве, у аснове якіх якраз і ляжаць знешневобразныя і фармальна-тэхнічныя ўласцівасці, прыкметы. Абмяжуемся толькі канстатацыяй наяўнасці такіх адрозненняў, прызнаючы і ацэньваючы факт іх існавання на ўзроўні метадалагічнай пасылкі. Для нашай тэмы важна падкрэсліць і тое, што састаўныя часткі вобразна-пластычнай пабудовы (мастацкі вобраз, іканаграфія, сюжэт, выяўленчая тэматыка, жанравая структура, кампазіцыя, каларыт) з'яўляюцца стылеўтваральнымі, яны выступаюць носьбітамі стылю.

У самай агульнай пастаноўцы пытанняў звернем увагу яшчэ на некалькі важных аспектаў. Першы датычыцца мастацкага вобраза — адной з цэнтральных катэгорый эстэтыкі барока. Па сваёй сутнасці ён будаваўся на прызнанні ідэальнай (Боскай) першапрычыны сусвету, на наяўнасці эмацыянальна адцягнутых правобразаў як увасаблення абсалютнай ісціны, да якой можа наблізіцца мастацкая рэальнасць, на рацыяналістычнай пачуццёва-канкрэтнай ацэнцы свету як адзінага цэлага, але супярэчлівага і адносна пазнавальнага. З гэтага пункту гледжання творчы акт у адпаведнасці з барочнай стылістыкай набываў форму своеасаблівай іерархічнай лесвіцы, дзе вобразы-злепкі аддаляліся ад свайго архетыпа ў залежнасці ад узроўняў мастацкага пераасэнсавання рэчаіснасці.

Такая сістэма пабудовы, ацэнкі і межаў функцыяніравання мастацкага вобраза ў барочнай стылістыцы была ўспрынята, а дакладней сфарміравана пад бясспрэчным уздзеяннем заходнееўрапейскіх сярэдневяковых і рэнесансных традыцый, старажытнавізантыйскай культуры[7]. Яна лягла ў аснову не толькі культавага (каталіцкага, уніяцкага, праваслаўнага), але і свецкага мастацтва ў Беларусі ў XVII—XVIII стст.

Сярод іншых пытанняў, звязаных з адметнасцю вобразна-пластычнага ладу барочнага мастацтва Беларусі, трэба звярнуць увагу на наяўнасць і безумоўную ўплывовасць кананічна замацаваных нормаў, якія знайшлі адлюстраванне ў іканаграфіі, сюжэтнай і тэматычнай вызначанасці (сюды трэба дадаць і паняцце матыву як устойлівай эстэтычнай мадэлі), а таксама ў кампазіцыйнай і каларыстычнай пабудове. Мастацкі канон знаходзіўся ў супярэчлівай узаемасувязі са стылістыкай, асабліва калі мець на ўвазе такія яе разгалінаванні ці варыянты, як стыль мастацкай школы або аўтарскі стыль. У пэўным сэнсе можна сцвярджаць, што аўтарскія адступленні ад канона вызначылі эвалюцыю стылю, яго рух наперад.

---

[7] Гл. падрабязней: Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1984; Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978; Бычков В. В. Образ как категория византийской эстетики //Византийский временник. Т. 34. М., 1974.

І апошняя з важных, на нашу думку, і прынцыповых заўваг. Яна датычыцца пытання трансфармацыі стылістыкі. У якасці ўмовы адзначым, што аб трансфармацыі стылю мэтазгодна весці гаворку ў двух планах: як аб змяненнях запазычанага (маюцца на ўвазе інавацыі, імпульсы, якія ідуць з асобных мастацкіх цэнтраў, нацыянальных і рэгіянальных школ, ад аўтараў і г.д.), так і аб трансфармацыі, звязанай з распаўсюджаннем стылю па іерархічнай саслоўнай і канфесійнай лесвіцы грамадства.

У дастасаванні да нашай праблемы прыведзеныя меркаванні дазваляюць расставіць важныя акцэнты ў пытаннях вывучэння беларускага барока, акрэсліць тыя накірункі і галіны, якія патрабуюць першачарговай распрацоўкі. Яны даюць магчымасць убачыць не толькі ўвесь комплекс элементаў, што ўваходзяць у паняцце «беларускае барока», але і асаблівасці іх аб'яднання ў адзіную сістэму.

Вышэй адзначалася наяўнасць у развіцці стылю тэндэнцый і напрамкаў, якія носяць скразны і абмежаваны ў часавых адносінах характар, а таксама звярталася ўвага на паўтаральнасць стылістыкі. Зыходзячы з гэтых умоў, з факта шырокага дыяпазону разгортвання барочнай стылістыкі, у мастацкай практыцы Беларусі можна вылучыць вялікую групу тэндэнцый і напрамкаў, акрэсленых зваротам да вобразна-пластычных пабудоў, уласцівых культуры мінулага. Да іх ліку трэба аднесці рэнесансную (яна ўключае раманскі і гатычны напрамкі), візантыйскую, маньерыстычную і класіцыстычную тэндэнцыі. Гэты падзел адлюстроўвае агульную структуру нацыянальнай барочнай стылістыкі, а асобныя яго часткі (у нашай трактоўцы — тэндэнцыі і напрамкі) знаходзяцца ў разнабаковай, але пастаяннай узаемасувязі.

Беларускае мастацтва ведала некалькі перыядаў актыўнага ўваходжання раманскага і гатычнага стылю ў творчую практыку (нагадаем, што маецца на ўвазе паўтаральнасць стыляў). Асабліва відавочна гэта з'ява праявілася ў Адраджэнні, унутры якога існавала моцная рамана-гатычная кампанента. У дадзеным выпадку гаворка ідзе аб стылявых стэрэатыпах, багатых і разнастайных перш за ўсё ў мастацкай практыцы сярэдніх і нізавых слаёў грамадства.

Другі перыяд, у якім раманскія і гатычныя настроі выліліся ў своеасаблівы напрамак, з'яўляецца XVII ст. Менавіта ў ім, але ўжо ў рэнесанснай афарбоўцы, названыя два стылявыя напрамкі атрымалі пашырэнне. У дадзеным выпадку патрэбна ўдакладненне. Даследаванне мастацкай практыкі гэтага часу, у прыватнасці скульптуры, кніжнай графікі, паказвае хуткае знікненне раманскіх рыс і адносна працяглы час існавання гатычных.

Непасрэдным папярэднікам барока ў Беларусі з'яўляўся маньерызм. У вядомым сэнсе яго можна нават назваць «протабарока». Але ні ў назве, ні ў тэрміне справа, ва ўсялякім разе не гэта галоўнае. Звычайна маньерыстычны перыяд, тыповы і характэрны для культуры большасці еўрапейскіх краін, не вылучаюць у мастацтве

Беларусі. У сувязі з культурным жыццём Польшчы такая ацэнка стала звычайнай, што ўзгоднена сцвярджаюць даследчыкі розных відаў пластычных мастацтваў і літаратуры[8]. Усходнія землі Рэчы Паспалітай, мастацкае жыццё якіх было своеасаблівым і шматгранным, не адрозніваліся ад такіх краін, як Францыя, Германія, Іспанія, Італія. Яны таксама прайшлі маньерыстычны этап. І хоць ён не набыў разгорнутага варыянту, як, напрыклад, італьянскі, вылучэнне яго неабходна.

Ацэньваць характар, спецыфіку і параметры маньерызму ў пластычных мастацтвах Беларусі лепш за ўсё з улікам адметнасцей папярэдніх стылістычных эпох, перш за ўсё готыкі і Рэнесанса. Справа ў тым, што менавіта гэтыя два стылі, але ўжо на правах тэндэнцый, арганічна цэльна ўвайшлі ў маньерыстычную культуру Беларусі, надалі ёй своеасаблівы і непаўторны выгляд. Як стылявыя стэрэатыпы гатычная і рэнесансная плыні былі непарыўна звязаны са сферай і ўзроўнямі функцыяніравання, галоўным чынам у сярэдняй і плебейскай частках беларускага мастацтва. Разам з тым яны спрацілі шлях пераходу ад маньерызму да барока, скарацілі паміж імі дыстанцыю.

Элементы маньерызму прасочваюцца ў беларускім мастацтве (як у выяўленчых відах, так і ў архітэктуры, дэкаратыўна-прыкладных творах) адносна кароткі час. Не маючы прамой адэкватнасці самому стылю, змененыя і інтэрпрэтаваныя (дакладней, прыстасаваныя для новай вобразна-пластычнай сістэмы), яны актыўна змешваліся з асабіста барочнай стыхіяй[9]. Гэта змяшэнне адбывалася па-рознаму на пэўных сацыяльных узроўнях грамадства, але яно сведчыла аб паступовым апусканні маньерыстычных форм, адметных вытанчанасцю, ускладненасцю мастацкай мовы (у прыватнасці, кампазіцыйнай пабудовы), алегарызмам, шырокім выкарыстаннем сімвалаў у стыхію рамесніцкай і народна-плебейскай культуры.

Дыферынцыраванне тэндэнцый і напрамкаў у межах барока вымагае звярнуць увагу яшчэ на адзін з этапаў гэтай стылістычнай сістэмы, у якім таксама назіраюцца рысы маньерызму,— на позняе барока. У дадзеным выпадку можна канстатаваць мастацкую з'яву

---

[8]Malarstwo polskie. Manieryzm. Barok. Wstep M.Walicki, Wł.Tomkiewicz. Warszawa, 1971; Białostocki J. Pieć wieków myśli o sztuce. Warszawa, 1976; Dobrowolski T. Sztuka polska (od czasow najdawnieszych do ostatnich). Kraków, 1974. S.316–372; Schearman J. Manieryzm. Warszawa, 1970.

Адносна рускай культуры гэты тэрмін сталі ўжываць параўнальна нядаўна. Упершыню яго выкарыстаў Д. С. Ліхачоў, разглядаючы рускую літаратуру XVI ст. Але ён адзначаў «этыкетны маньерызм», падкрэсліваючы такім чынам некаторую нацыянальную адметнасць стылю. Гл.: Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X–XVII веков. Л., 1973. С. 135.

[9]Як прыклад можна назваць скульптуры «Марыя» і «Іаан Багаслоў» з касцёла архангела Міхаіла ў Навагрудку (1617–1637, НММБ), надмагілле Паўла Сапегі і яго жонак з францысканскага касцёла Іаана Хрысціцеля в. Гальшаны Гродзенскай вобл. (пасля 1599 – пасля 1635, зараз МСБК НАНБ), абраз «Хрыстос Уседзяржыцель» (першая палова XVII ст., НММБ).

дастаткова своеасаблівага ладу. Справа ў тым, што кожная са стылістычных эпох уступае ў перыяд, калі ў ёй назіраюцца якасці «стомленасці», што выказваецца ў пільнай увазе да знешніх фармальных пабудоў, іх ускладненасці, у парушэнні здольнасці стылю да сінтэзу мастацтваў[10],— тое, што паслужыла ў свой час падставай назваць маньерызм маньерызмам. Вышэй ужо адзначаліся менавіта такія «маньерыстычныя» ўласцівасці позняй готыкі і позняга рэнесансу, якія ўвайшлі ў мастацкую практыку барока. У дадзеным выпадку стылістычны працэс робіць своеасаблівы віток, вяртаючыся да свайго пачатку, але ўжо на новым, якасным узроўні.

Натуральна, што выкарыстанне тэрміна «маньерыстычны» ў дачыненні да позняга барока носіць умоўны характар і не мае прамой аналогіі з маньерызмам як гістарычна абумоўленай з'явы XVI ст. Псеўдаманьерыстычныя якасці барочнай культуры ў Беларусі заўважаюцца з сярэдзіны XVIII ст. Аднак яны не насілі ўсёабдымнага характару і не ахоплівалі поўнасцю мастацкую практыку. Зыходзячы з прац беларускіх мастацтвазнаўцаў, сёння можна дастаткова ўпэўнена канстатаваць, што адзначаныя псеўдаманьерыстычныя рысы былі ўласцівы ў значнай ступені культаваму мастацтву, чым творам, арыентаваным на свецкія колы[11]. Хоць і ў апошнім выпадку адмаўляць іх наяўнасць нельга. Хутчэй за ўсё гаворку можна весці аб перавагах.

Мы не закранулі пытанняў, звязаных з механізмам узнікнення, шляхамі фарміравання, структуры псеўдаманьерызму ў беларускім барока. Яны патрабуюць больш грунтоўнага аналізу, чым гэта дазваляюць зрабіць памеры артыкула. Але тое, на што была звернута ўвага, сведчыць, што маньерыстычная і псеўдаманьерыстычная тэндэнцыі ў нацыянальным мастацтве канца XVI — першай трэці XIX ст. займалі важнае месца, з'яўляючыся адлюстраваннем унутраных працэсаў, заканамернасцей у культурным развіцці дзяржавы, увасабленнем грамадскай псіхалогіі і анталагічных накіраванасцей светаўспрыняцця эпохі. Названыя тэндэнцыі істотна ўплывалі на агульны мастацкі працэс. Таму іх вывучэнне, з прыцягненнем творчай практыкі розных галін культуры, дазволіць убачыць стыль барока больш глыбока і шматгранна.

У плане нашай тэмы неабходна спыніцца на такой своеасаблівай стылістычнай з'яве, як класіцыстычная тэндэнцыя. Яна таксама

---

[10]Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. М., 1989. С. 20—22.

Д. С. Ліхачоў у адной са сваіх прац пісаў, што кожны стыль мае ў канцы свайго развіцця своеасаблівую стадыю маньерызму ці «стадыю, калі манера пераважае і адрываецца ад зместу» (Лихачев Д.С. Социально-исторические корни отличий русского барокко от барокко других стран //Сравнительное изучение славянских литератур: Матер. конф. 18—20 мая 1971 г. М., 1973. С. 386).

[11]Вызначаныя рысы псеўдаманьерызму можна заўважыць у абразах (працы манаграміста М. В.: «Мікола», «Пакроў», абодва 1751, НММБ), партрэтах (партрэт Януша Антонія Вішнявецкага, 1750-я гады, НММБ), у пластыцы (гл.: Філіпаў В. В. Скульптура перыяду ракако ў Беларусі) //Помнікі старажытнабеларускай культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1984. С. 70—76.

насіла скразны характар і вызначала ў разнастайных мадыфікацыях беларускае мастацтва эпохі барока на ўсім працягу існавання стылю. Нягледзячы на відавочнасць класіцыстычнай тэматыкі, адметнасць яе пластычнага ўвасаблення, гэта праблема застаецца па-за межамі ўвагі айчынных мастацтвазнаўцаў[12]. Магчыма, адна з прычын у тым, што стыль барока па-ранейшаму разглядаецца (пры ўсіх адваротных сцвярджэннях) як з'ява толькі культавага мастацтва; а таму антычная, або шырэй класіцыстычная праблематыка не заўважаецца. На самай справе практыка сведчыць аб іншым. Глыбокія і даўнія сувязі беларускай культуры з Заходняй Еўропай спрыялі шырокаму распаўсюджанню антычных узораў, а падобнасць грамадска-палітычнага і сацыяльнага развіцця стваралі магчымасць тыпалагічных паралеляў. Не ўдаючыся падрабязна ў сутнасць гэтага пытання, адзначым, што класіцыстычная тэндэнцыя атрымала ў беларускім барока некалькі напрамкаў. Адна частка з іх у сваёй аснове мела ўпадабленне антычным прыкладам або іх паўтарэнне (антыкізацыю), нацыянальны «пераклад» антычных першакрыніц[13], другая — выкарыстанне антычнай тэматыкі на ўзроўні так званага канцэпта[14]. Безумоўна, гэта толькі прынцыповая схема, абрыс цэлай сукупнасці пытанняў, адказы на якія наперадзе.

Апошняй з адзначанай намі групы тэндэнцый, аб'яднаных паўтаральнасцю стылістыкі, з'яўляецца візантыйская. Яе распаўсюджанне ў беларускім мастацтве было абумоўлена ўскладненнем грамадска-палітычнага жыцця ў XVII—XVIII стст., канфесійнай нестабільнасцю ў краіне, пазіцыяй і палажэннем праваслаўнай царквы, у ме-

---

[12]Сярод публікацый польскіх аўтараў звернем увагу на наступныя: Bialostocki J. Tradycje antyczne w sztuce europejskiej //Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii. Poznań, 1961. S. 169—192; Tatarkiewicz W. Sztuka Stanisława Augusta a klasycyzm. Studia nad sztuką polską XVIII i XIX wieku. Wrocław, 1968. S. 5—14; Karpowicz M. Sztuka oświeconego sarmatyzmu. Antykizacja i klasycyzacja w środowisku warszawskim czasów Jana III. Warszawa, 1986.

Беларуская праблематыка ў іх не разглядаецца. Пытанні сувязей старажытнарускага мастацтва з антычным светам закранаюцца рускімі вучонымі толькі ў агульным плане. Гл.: Свирин А. Н. К вопросу о связях художественной культуры Древней Руси с античным миром //ТОДРЛ. Т. 22. М.; Л., 1966; Вагнер Г. К. Конон и стиль ■ древнерусском искусстве. М., 1987. С. 195—207.

[13]М. Карповіч называе такую з'яву «асветны сарматызм». Гл. падрабязней: Karpowicz M. Sztuka oświeconego sarmatyzmu. Antykizacja i klasycyzacja w środowisku warszawskim czasów Jana III. Warszawa, 1986.

[14]У XVII—XVIII стст. у мастацкіх колах Рэчы Паспалітай, у тым ліку і Беларусі, атрымлівае пашырэнне ідэі «канцэпта» (іт. concetto, ад лац. conceptus), успрынятая ад «Рыторыкі» Арыстоцеля. У яе распрацоўку вялікі ўклад унёс М. К. Сарбеўскі, трактаты якога былі шырока вядомы ў навучальных установах Рэчы Паспалітай (гл.: Sarbiewski M.K. Praecepta poetica. Wrocław, 1958. S. 1—20, аб эстэтычных поглядах М. К. Сарбеўскага гл.: Конон В. М. От Ренессанса к классицизму. Мн., 1978. С. 119—131). Падрабязней аб «мастацкім канцэпце» гл.: Даниэль С. М. Западноевропейская живопись XVII века: Проблемы изобразительной риторики //Сов. искусствознание, 83. М., 1984. С. 53—74.

жах мастацтва якой гэта тэндэнцыя ў асноўным і атрымала пашырэнне.

У аснове стылістычнага імпульсу знаходзілася праваслаўная царква, дакладней, яе прэтэнзіі на сусветнае панаванне. Ідэя «Масква — трэці Рым» стымулявала імкненне аднавіць, а затым захаваць у непарушнасці першапачатковыя візантыйскія ўзоры жывапісу, фрэскавых роспісаў, культавых пабудоў. Да гэтага трэба дадаць і значна ўзрошшыя ерэтычныя рухі, якія ахапілі не толькі цэнтр Расіі, але і землі іншых дзяржаў, дзе панавала праваслаўная царква. Усё разам вымагала яе лідэраў прытрымлівацца ахоўніцкай пазіцыі, вяло да выказвання дагматычнай думкі ў сімваліка-алегарычнай форме, да выпрацоўкі адпаведных форм дыдактыкі.

Нягледзячы на цесную сувязь беларускай праваслаўнай царквы з Масквой у XVII—XVIII стст., яе мастацтва нельга абмяжоўваць уяўленнем аб простым падабенстве, імітацыі ці перайманні візантыйскіх узораў, або своеасаблівым варыянтам рускай культуры, якая існавала на ўскраінах. Нават пры простым параўнанні культурнага жыцця двух вялікіх рэгіёнаў — усходняга і заходняга — прасочваюцца розныя семантыка-пластычныя агульнасці. Яны маюць імкненне і накіраванасць да розных мастацкіх сістэм. Уздзеянне барока, якое развівалася побач (у прамым і пераносным значэнні), нараджала адметнасць унутранага ўваходжання стылю ў вельмі кананізаванае мастацтва праваслаўнай царквы.

Але бачыць візантыйскую тэндэнцыю ў межах барока як утварэнне і праяўленне вузка канфесійнае азначала б свядома яе звужаць і спрашчаць. Выкліканая да жыцця аб'ектыўнымі прычынамі, яна існавала не ў адрыве ад асноўных накіраванасцей стылю. Візантызацыя часта «праступала» праз новыя мастацкія напластаванні (як своеасаблівая аснова, пэўны эстэтычны падмурак) і праяўляла сябе ў новых формах мастацтва каталіцкай і уніяцкай канфесій, а таксама свецкага мастацтва, асабліва ў графіцы, дэкаратыўнай і манументальна-дэкаратыўнай скульптуры.

Адзначанае вышэй не вычэрпвае ўсёй значнасці закранутых праблем. У плане пазначанай тэмы звернем увагу на відавочную разгалінаванасць візантыйскай тэндэнцыі, што дазваляе дыферэнцыраваць у ёй два дастаткова акрэсленыя напрамкі: сімваліка-алегарычны (архаічная плынь) і жыццёва-апавядальны. Для першага быў уласцівы зварот да старажытнавізантыйскіх узораў, у якіх браліся не толькі знешнія формы. Часцей за ўсё вылучаўся сімваліка-літургічны, гімнаграфічны, дыдактычны пачаткі, падзеі паказваліся па-за межамі часу і прасторы — тое, што не магло выйсці па сваёй прыродзе за патрабаванні, устаноўленыя канонам.

У аснове другога напрамку ляжала спалучэнне абстрактнасці і рэалістычнасці. Такая дуалістычнасць не перашкаджала майстрам звяртацца да прасторавых перспектыўных пабудоў, выкарыстоўваць прыёмы перадачы матэрыяльнай дакладнасці і жывапіснасці аб'ёмаў.

Карцінна-эмацыянальнае выказванне зместу не ўступала ў супярэчнасць з кананічнасцю. Сімвалічныя тэмы і сюжэты (часам з пэўным міфалагічным акцэнтам) увасабляліся ў дагматычна прадпісаных выяўленнях, што па сваёй сутнасці набліжала творы культавага мастацтва да свецкіх[15].

Вывучэнне беларускага барока немагчыма без разгляду тэндэнцый, акрэсленых яго распаўсюджаннем у нізах грамадства. Іх з'яўленне абумоўлена законамі развіцця стылю, у прыватнасці здольнасцю да апускання ў плебейскае асяроддзе. Гэты працэс праходзіў у некалькі этапаў. На першым захоўваліся спецыфічныя адметнасці і сфера функцыяніравання, прыёмы вобразна-пластычнай пабудовы твораў. На наступных адбывалася істотная «дапрацоўка» стылю, вынайдзенага і сфарміраванага ў прафесійных мастацкіх колах, у ім усё больш павялічвалася колькасць дапаўненняў і змяненняў.

Новыя якасці стылю ўплывалі на структураўтваральныя працэсы ў мастацтве, вялі да ўзнікнення двайнікоў класічных відаў і жанраў. Аднак у шэрагу выпадкаў узорам мастацкай дзейнасці нізоў грамадства цяжка знайсці прамыя аналогіі ў творчасці прафесійных майстроў. Калі манументальныя роспісы, жывапіс і скульптуру алтароў, убранне іканастасаў, надмагіллі можна разглядаць з'явамі мнагаслойнымі, то пахавальныя партрэты, жывапісныя і скульптурныя эпітафіі, жалобныя харугвы, канклюзіі, графічныя лубкі цалкам належаць стыхіі паўпрафесійных і рамесніцкіх колаў.

Існаванне велізарнага і разгалінаванага пласта нізавога мастацтва не магло не адбіцца на дзейнасці майстроў з арыстакратычнага асяроддзя. Трансфармаваная ў плебейскім акружэнні барочная паэтыка, вобразна-пластычныя прыёмы, жанравыя ўтварэнні часта вярталіся назад. Такая мастацкая канвенцыя не была выпадковай. Як адзначае Л. І. Тананаева, «для барока — сістэмы адкрытай і надзвычай дынамічнай, якая ўтрымлівае ў сабе мноства супярэчлівых тэндэнцый і напрамкаў, нават схільнай дапускаць у якасці амаль што нормы адступленне ад строгай нарматыўнасці — збліжэнне з народным, «грубым», нізавым пачаткам было натуральным»[16].

Адзначанае сведчыць, што сфера нізавога функцыяніравання стылю ўяўляе сабой не толькі багатую і каларытную з'яву. Па разнастайнасці мастацкіх форм, разгалінаванасці і ўсёабдымнасці творчай практыкі нізавое барока ні ў чым не саступае прафесійна-арыстакратычнаму варыянту.

Зніжаныя формы арганізацыі мастацкай рэальнасці структурна не былі аднароднымі. Яны ўтваралі сістэмны рад адносін аўтара і

---

[15]У якасці красамоўных прыкладаў пашырэння візантыйскай тэндэнцыі ў межах сімволіка-алегарычнага і жыццёва-апавядальнага напрамкаў можна назваць абразы «Маці Божая Адзігітрыя Баркалабаўская» (1659, НММБ), «Маці Божая Жываносная Крыніца» (канец XVII — пачатак XVIII ст., НММБ).

[16]Тананаева Л. И. О низовых формах в искусстве Восточной Европы в эпоху барокко (XVII—XVIII вв.) //Примитив и его место в культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983. С. 37.

свету, абумоўлены яго саслоўным і канфесійным палажэннем, працягласцю і характарам існавання стылю ў арыстакратычным слоі, захаванасцю (сталасцю ці размытасцю) мастацкіх традыцый, устойлівасцю і ступенню ўздзеяння фальклорнага матэрыялу, нарэшце, непасрэднымі задачамі (перш за ўсё функцыянальнымі), пакладзенымі ў аснову твора.

Па прычыне амаль поўнай нявывучанасці нізавога барока вылучэнне ў ім асобных стылістычных тэндэнцый носіць папярэдні характар. Першай, найбольш уплывовай і ўсёабдымнай, з'яўляецца тэндэнцыя сарматызму, у межах якой прысутнічаюць тры напрамкі: стылізатарскі-сінтэзуючы, сімвалічна-дэкаратыўны і напрамак мадыфікаваных першаўзораў. Паміж імі існуе цесная ўзаемасувязь і ўзаемаабумоўленасць галоўным чынам таму, што асновай служаць сармацкія светапоглядныя, вобразна-пластычныя канцэпцыі[17]. У выяўленчым мастацтве гэта тэндэнцыя найбольш відавочна праявілася ў свецкіх творах — жывапісных партрэтах, медальернай пластыцы, скульптурным і аказіянальна-архітэктурным аздабленні паратэатральных відовішчаў, надмагіллях[18].

Другой тэндэнцыяй нізавога функцыяніравання барока можна назваць фальклорна-прымітывісцкую, разгортванне якой адбывалася пераважна на мяжы прафесійна-рамесніцкай і фальклорнай традыцый[19]. Даследаванне мастацкай практыкі, акрэсленай гэтым напрамкам, стварае пэўныя цяжкасці, звязаныя якраз з адзначаным межавым станам, а таму частай стратай ёю цвёрдага стылявога статуса.

Падсумоўваючы, неабходна адзначыць, што гэта агульныя і шмат у чым схематычныя заўвагі. Яны патрабуюць дэталёвай і грунтоўнай распрацоўкі.

Прадметам асобнага аналізу з'яўляецца арыенталістычная тэндэнцыя — адно са своеасаблівых утварэнняў беларускага барока, амаль не закранутых айчынным мастацтвазнаўствам. Між тым адмаўленне ад традыцыйнага еўрацэнтрызму, устанаўленне ролі і

---

[17]Пытанням сарматызму ў культуры славянскага рэгіёна прысвечана вялікая літаратура. Звернем увагу на асобныя працы, у якіх грунтоўна разглядаюцца сузіральна-ідэйныя прынцыпы сарматызму: Mańkowski T. Genealogia sarmatyzmu. Warszawa, 1946; Andjal A. Die Slawische Barokwelt. Leipzig, 1963; Яго ж: Manieryzm, sarmatyzm, barok //Przegląd humanitarhy. 1962. № 1; Maciejowski I. Sarmatyzm jako formacja kulturowa //Teksty. 1974. № 4; Тананаева Л. И. Сарматский портрет: Из истории польского портрета эпохи барокко. М., 1979.

[18]Гл.: Вайшвилайте И. В. Некоторые вопросы становления барокко в художественной культуре Литвы //Общество и государство ■ средние века. М., 1984. С.159–169; Барышев Г. И. Театральная культура Белоруссии XVIII века. Мн., 1992. С. 85–98.

[19]Напрыклад, абразы шарашоўскага майстра з Прачысценскай царквы г.п. Шарашова Брэсцкай вобл. (другая палова XVIII ст., НММБ), скульптура з цэркваў Св. Мікалая в. Вярховічы Брэсцкай вобл., Св. Тройцы в. Зёлава Брэсцкай вобл., касцёлаў Св. Тройцы г.п. Шарашова Брэсцкай вобл., Раства Багародзіцы в.Трабы Гродзенскай вобл. (усе — сярэдзіна XVIII ст., НММБ).

месца ўсходніх уплываў, вызначэнне своеасаблівасці іх бытавання ў культурным асяроддзі Беларусі XVII–XVIII стст. даюць выключнай важнасці матэрыял. Калі ацэньваць словы Р. Кіплінга, што «Захад ёсць Захад, а Усход ёсць Усход і з месца яны не сыдуць» як парадаксальны афарызм і звярнуцца да стану мастацкай практыкі, то можна заўважыць важную рысу: арыенталістычныя акцэнты — гэта хутчэй за ўсё тая афарбоўка, якую набывае агульная накіраванасць барочнага стылю ў Рэчы Паспалітай[20].

Прычыны арыенталістычных з'яў у беларускім барочным мастацтве народжаны сумай розных абставін. Але вытокі гэтых прычын ляжаць перш за ўсё ў аснове самога стылю, схільнага да экзатычнага, дзіўнага, незвычайнага – «ашаламляючай непраўдападобнасці» (Ч. Хернас). Для Рэчы Паспалітай такая схільнасць падмацоўвалася гістарычна працяглымі і markerознабаковымі сувязямі з усходняй цывілізацыяй, наяўнасцю шляхецка-сармацкай светапогляднай канцэпцыі, дамінуючай у значнай частцы грамадства[21].

Звычайна, у дачыненні да заходнееўрапейскай культуры, арыенталізм заўважаецца пераважна ў жывапісе і дэкаратыўна-прыкладным мастацтве, што значна звужае арэал яго вывучэння, а сама праблема не атрымлівае поўнага раскрыцця. Распрацоўваючы прынцыпы даследавання беларускага барока, трэба ўлічваць цеснае зліццё ўсходніх тэм, сюжэтаў, матываў, форм з ужо названым сармацкім міфам, які ўбіраў у сябе місіянерскія, саслоўна-рыцарскія, ахоўніцка-кансерватыўныя, генеалагічныя, геральдычна-эмблематычныя рысы. Стваралася магчымасць уваходжання арыенталістычных элементаў ва ўсе сферы мастацкага жыцця грамадства[22]. Яны дастаткова відавочна прасочваюцца ў беларускай архітэктуры, асабліва палацавай і сядзібнай, у жывапісных партрэтах і манументальных роспісах, графіцы, скульптуры, дэкаратыўна-прыкладным мастацтве, а таксама ў аздабленні тэатральных пастановак і паратэатральных відовішчаў[23].

---

[20]Тананаева Л. И. Сарматский портрет: Из истории польского портрета эпохи барокко. С. 68.

[21]С. Масакоўскі адзначае, што «...блізкае суседства (з XVI ст.) Атаманскай імперыі, пастаянныя войны з татарамі і туркамі, а таксама непарыўныя гандлёвыя кантакты з Усходам і ўзрастаючы імпарт твораў мастацтва адтуль выклікалі ў XVII–XVIII стст. акрэсленую арыенталізацыю мастацкага густу, прыкметную не толькі ў аздобе зброі і адзення, але і ў выкарыстанні ўсходняй арнаментыкі ў творах мастацкага рамяства і архітэктуры» (Мосаковский С. Польская художественная культура до XVIII в. в европейской перспективе //Славянские культуры и мировой культурный процесс: Матер. Междунар. науч. конф. ЮНЕСКО. Мн., 1985. С. 268).

[22]Mańkowski T. Orient w polskiej kulturze artystycznej. Wrocław; Warszawa; Kraków, 1959; Bystroń J. Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Wiek XVI–XVIII, t. II. Warszawa, 1976; Tazbir J. Synkretyzm a kultura sarmacka //Teksty. 1974. №4.

[23]Аб характары і шырыні распаўсюджання арыенталістычнай тэматыкі сведчаць партрэты Францішкі Ізабэлы Флемінг (Сапегі) Луі дэ Сільвестра Малодшага (1720-я гады, НММБ), гравюры «Прыбыццё Ежы Асалінскага ў Рым у 1663 г.» С. дэла Бела (сярэдзіна XVII ст.), «Ян III Сабескі» невядомага мастака (другая палова XVII ст.), вырашэнне павільёнаў у парку Альба бліз Нясвіжа, палаца Я. Браніцкага ў Беластоку.

Арыенталістычная тэндэнцыя не была аднароднай і аднолькава інтэнсіўнай. Спецыфіка кожнага з відаў, жанраў мастацтва, пэўныя традыцыі іх гістарычнага развіцця дыктавалі свае заканамернасці, сваю паслядоўнасць і логіку засваення барочнай тэматыкі. Найбольш актыўна гэты працэс праходзіў з сярэдзіны XVII ст., калі беларускае барока пачало набываць сталыя і ў вядомым сэнсе дасканалыя формы[24].

Падводзячы вынік разгляду тэндэнцый і напрамкаў развіцця стылю барока ў беларускім мастацтве, звернем увагу на некалькі істотных момантаў. Першы датычыцца ўсведамлення важнасці распрацоўкі і прыняцця адзіных тэарэтычных і метадалагічных пасылак, умоў, тэрмінаў даследавання айчыннай мастацкай практыкі XVII—XVIII стст. Ігнараванне такой узгодненасці будзе нараджаць не толькі супярэчлівасць ацэнак, але і не наблізіць мастацтвазнаўчую навуку да сапраўды аб'ектыўнага аналізу. Другі звязаны з неабходнасцю разгляду тэндэнцый і напрамкаў барочнай стылістыкі на шырокім агульнаеўрапейскім і агульнаславянскім фоне з прыцягненнем матэрыялу сумежных галін культурнага працэсу. Трэці будуецца на магчымасці ўстанаўлення тыпалагічнай структуры тэндэнцый і напрамкаў, існуючых у межах стылю, што дазваляе: а) убачыць пэўную логіку суаднясення частак стылістычнай сістэмы, б) раскрыць іх адметнасці і прынцыпы супадзення з агульнай барочнай асновай, заканамернасці паўтаральнасці, в) выявіць наяўнасць паскарэння (скарачэння) ці запавольвання разгортвання, скразнога ці абмежаванага часавымі межамі характару.

Умовы артыкула патрабавалі пэўнай схематычнасці аналізу і абагульненняў. Яны датычыліся як абгрунтавання вылучаных палажэнняў, так і праілюстраваных прыкладаў. Гэта вымагала выкладаць матэрыял тэзісна, што пры неабходнасці дазволіць зрабіць вызначаныя карэктывы і ўдакладненні ў такой складанай праблеме, якой успрымаецца беларускае барока.

---

[24] Гл.: Кулагин А. Н. Архитектура и искусство рококо в Белоруссии (В контексте общеевропейской культуры). Мн., 1989. С. 58—60.

Т.В.Габрусь

АБРЫСЫ СТАНАЎЛЕННЯ СТЫЛЮ БАРОКА Ў МАНУМЕНТАЛЬНЫМ ДОЙЛІДСТВЕ БЕЛАРУСІ

3 Зак. 3855

Рэфармацыйны рух у Цэнтральнай і Заходняй Еўропе выклікаў адваротную рэакцыю з боку каталіцкай царквы — контррэфармацыю, якую праводзіў у першую чаргу ордэн езуітаў, створаны ў 1540 г. З мэтай рэалізацыі сацыяльна-ідэалагічнай праграмы контррэфармацыі ў апошняй чвэрці XVI ст. у манументальнае дойлідства Вялікага княства Літоўскага быў прыўнесены новы архітэктурна-мастацкі стыль **барока**, выразныя сродкі якога вызначаюцца павышанай экспрэсіяй. Гэты стыль панаваў амаль ва ўсім хрысціянскім свеце на працягу двух стагоддзяў. Цэнтрам яго распаўсюджання быў Рым, але ў кожнай краіне барока набывала адметныя нацыянальныя рысы.

З'яўленне барока ў беларускай архітэктуры звязана са значнымі сацыяльна-палітычнымі падзеямі другой паловы XVI ст.: заключэннем дзяржаўнай Люблінскай уніі 1569 г. з Польшчай і пачаткам каталіцкай рэакцыі. У 1587—1593 гг. быў змураваны касцёл езуітаў у Нясвіжы — першы на тэрыторыі ўсёй Рэчы Паспалітай помнік архітэктуры барока, пабудаваны італьянцам Ян Марыя Бернардоні. Прататыпам для нясвіжскага касцёла з'явіўся галоўны ордэнскі храм езуітаў Іль Джэзу ў Рыме. Але ў беларускім помніку ёсць адметныя асаблівасці: спрошчаная трактоўка ордэра на галоўным фасадзе, больш дэталёвая апрацоўка бакавых фасадаў, гранёныя капэлы па баках нефаў. Яго кампазіцыйная схема трохнефавай крыжовакупальнай базілікі з плоскім бязвежавым фасадам была прынцыпова новая для беларускай архітэктуры. Істотнай падзеяй, звязанай з пачаткам эпохі барока, стала ўвядзенне ў беларускае дойлідства праектнага чарцяжа.

Аднак рэзкага адмаўлення традыцый пад уздзеяннем барочнага ўзору не адбылося. Ён з'явіўся тым зернем у глебе нацыянальнай культуры, якое дало парасткі толькі пры пэўных сацыяльна-гістарычных умовах. Заключэнне ў 1596 г. царкоўнай Берасцейскай уніі спрыяла абвастрэнню ў першай палове XVII ст. рэлігійна-палітычнай барацьбы. Саперніцтва паміж каталікамі, праваслаўнымі і уніятамі ў сферы культавага будаўніцтва вяло да выкарыстання найбольш выразных архітэктурных сродкаў барока і сінтэзу іх з мясцовымі будаўнічымі прыёмамі папярэдняга часу. У выніку ўсіх гэтых акалічнасцей на працягу XVII—XVIII стст. сфарміравалася своеасаблівая архітэктурна-мастацкая сістэма беларускага барока.

Развіццё стылю барока ў мастацтве Беларусі прайшло тры перыяды: **ранняе барока** (канец XVI— першая палова XVII ст.), **сталае** (другая палова XVII— 30-я гады XVIII ст.) і **позняе** (30—80-я гады XVIII ст.). Шэраг культавых збудаванняў на мяжы XVI—XVII стст. вызначаецца стылявой і кампазіцыйнай разнастайнасцю, напрыклад аднавежавы аднанефавы касцёл бенедыкцінак у Нясвіжы (1590—1596), трохвежавы базілікальны касцёл у Міры (1599—1606), двухвежавы залавага тыпу касцёл у Камаях (1603—1606; Пастаўскі р-н), бязвежавы касцёл бернардзінцаў у Гародні (другая палова XVI—

XVIII ст.), які спалучыў гатычную алтарную апсіду і трохнефавую базіліку з барочным фасадам, што адлюстроўвае інтэнсіўны творчы пошук новых архітэктурных форм.

У першай палове XVII ст. працягвалі ўзводзіць храмы з аднанефавай аднавежавай структурай, характэрнай для папярэдняга часу: касцёлы дамініканцаў у Ружанах (1617), бернардзінцаў у Слоніме (1639). Адначасова пашырыўся новы тып культавай пабудовы — трохнефавай базілікі з бязвежавым галоўным фасадам, насычаным ордэрнымі элементамі: касцёлы дамініканцаў у Менску (пасля 1615 г.), бернардзінцаў у Гародні. Вызначальным момантам у выпрацоўцы характэрнага беларускага барока тыпу храма з'явілася фарміраванне двухвежавых фасадаў: касцёлы ў Дзятлаве (1642), брыгітак у Гародні (1642—1651), Вішневе (1637—1641; Валожынскі р-н).

У адрозненне ад абарончых храмаў беларускай готыкі ў барока вежы страцілі сваё функцыянальнае прызначэнне і сталі важнымі кампазіцыйнымі элементамі. Барочная двухвежавасць вынікае з імкнення ўзмацніць эмацыянальнае ўздзеянне галоўнага фасада. Галоўны двухвежавы фасад трактаваўся як куліса для ўсёй кампазіцыі збудавання, завяршаў агульную дынаміку архітэктурных мас. Менавіта гэты мастацкі прынцып стылю, а не павышанасць дэкаратыўнай пластыкі ўласцівы лепшым помнікам **сталага беларускага барока**: касцёлам аўгусцінцаў у Міхалішках (1655; Астравецкі р-н), дамініканцаў у Бухавічах (1647; Кобрынскі р-н), кармелітаў у Засвіры (1713; Мядзельскі р-н), фарнаму ў Наваградку (да 1724). Вонкавае аблічча гэтых будынкаў мае суровы, амаль сярэднявечны характар.

У будаўніцтве найбольш рэпрэзентатыўных культавых збудаванняў усіх кірункаў хрысціянскага культу ў Беларусі ўжываўся тып трохнефавай крыжова-купальнай базілікі. Нешматлікія пабудовы гэтага тыпу ў XVII ст.— уніяцкі Успенскі сабор у Жыровічах (1613—1667), праваслаўныя Богаяўленскі сабор (1633—1636) і Мікалаеўская царква (1669—1672) у Магілёве, касцёл езуітаў у Гародні (1678—1705) — адрозніваюцца ад нясвіжскага касцёла езуітаў перш за ўсё двухвежавым вырашэннем галоўнага фасада. У праваслаўных помніках Магілёва архітэктура фасадаў адпавядала структуры іканастасаў у інтэр'еры.

У культавых пабудовах сталага беларускага барока, нягледзячы на кампазіцыйную і дэкаратыўную самастойнасць галоўных фасадаў, заўсёды захоўваліся тэктанічнае адзінства аб'ёмаў, выразнасць і ўзаемная адпаведнасць вертыкальных і гарызантальных чляненняў, стрыманасць і абагульненасць абрысаў вежаў і франтонаў паміж імі. Адна з асноўных характарыстык беларускага барока — манументальнасць, якая выяўляецца ў павелічэнні маштаба будынка адносна асяроддзя і паміж асобнымі часткамі архітэктурнага арганізма: касцёлы бернардзінцаў у Менску (1624—1638), цыстэрцыянцаў у Вістычах

(1678; Брэсцкі р-н), бернардзінак у Слоніме (1664—1670), езуітаў у Крывошыне (1670; Ляхавіцкі р-н).

Помнікі манументальнай культавай архітэктуры Беларусі звычайна размяшчаліся сярод нізкай драўлянай забудовы і ажыўлялі панарамы гарадоў і мястэчкаў. Таму стварэнне маляўнічага сілуэту, выразнай аб'ёмна-прасторавай структуры, дэталёвая распрацоўка ўсіх фасадаў з'яўляюцца спецыфічнымі рысамі архітэктуры беларускага барока. Своеасаблівасць сілуэтаў барочных помнікаў дасягалася высокімі падоўжанымі дахамі, нарастаннем дынамікі кампазіцыі да галоўнага фасада, дзе яна знаходзіла выйсце ў вертыкалях вежаў.

Роля вежаў у зрокавым успрыманні аб'ектаў пастунова ўзрастала. Вежы пачалі дзяліць на ярусы, якія ўгору скарачаліся па памерах, што разам з выцягнутымі прапорцыямі і ўзрастаннем насычанасці дэкаратыўнай аздобы стварала ўражанне стромкасці, узнёсласці кампазіцыі: касцёлы дамініканцаў у Княжыцах (1681; Магілёўскі р-н), бернардзінак (1630—1642) і езуітаў (1700—1710) у Менску, бернардзінцаў у Беніцы (1701—1704; Маладзечанскі р-н), францысканцаў у Івянцы (1702—1705).

Стрыманае, масіўнае, поўнае ўнутранай экспрэсіі беларускае барока ў завяршальнай фазе становіцца дынамічным, лёгкім і свабодным. Унікальным помнікам, у якім гістарычна спалучыліся абодва гэтыя кірункі, з'яўляецца касцёл кармелітаў у Глыбокім. Трохнефавая крыжова-купальная базіліка пабудавана ў 1639—1654 гг. у перыяд ранняга барока. Своеасаблівая чатырохвежавая аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя касцёла сведчыць пра яго генетычную сувязь з абарончымі храмамі беларускай готыкі. У 1735 г. да касцёла быў прыбудаваны новы галоўны фасад з дзвюма шмат'яруснымі вежамі, у архітэктуры якога знайшлі яскравае ўвасабленне мастацкія прынцыпы позняга беларускага, так званага **віленскага, барока**.

Позняму **беларускаму барока** ўласцівы надзвычайныя маляўнічасць і пластычнасць формаў, шматпланавая прасторавая структура фасадаў, багацце святлаценю, стромкасць і лёгкасць, якія надавалі збудаванням вытанчаныя прапорцыі, мудрагелістыя скразныя праёмы, крывалінейныя абрысы вежаў і франтонаў. Станаўленне мастацкіх асаблівасцей позняга барока звязана з творчасцю выдатнага віленскага архітэктара І. Х. Глаўбіца, які шмат будаваў у Беларусі.

Характэрна, што найбольш яскрава рысы архітэктурна-мастацкай сістэмы віленскага барока выявіліся ў культавых пабудовах уніятаў, напрыклад: Сафійскі сабор у Полацку, занава ўзведзены уніятамі ў 1738—1750 гг. на рэштках старажытнага праваслаўнага храма XI ст., цэрквы і манастыры базыльянаў у Беразвеччы (1756—1763; Глыбоцкі р-н), Барунах (1747—1757; Ашмянскі р-н), Вольне (1768; Баранавіцкі р-н), Талачыне (1769—1779), Богаяўленская і Крыжаўзвіжанская цэрквы уніяцкага манастыра ў Жыровічах (1769), Уваскрэсенская царква ў Віцебску (1772) і інш. Гэта свед-

чыць аб нацыянальных вытоках і шляхах развіцця віленскага барока, заснаванага на арганічным спалучэнні заходніх і ўсходніх уплываў з традыцыямі мясцовага дойлідства і абумоўленага спецыфікай сацыяльна-палітычнага і рэлігійнага жыцця Вялікага княства Літоўскага. Для шэрагу каталіцкіх храмаў гэтага перыяду характэрныя больш груваскія манументальныя формы, якія склаліся пад уплывам архітэктуры **паўночна-італьянскага барока**, напрыклад касцёлы кармелітаў у Мядзелі (1739–1754) і Магілёве (1739–1752), мальтыйцаў у Сталовічах (1740–1746; Баранавіцкі р-н), бернардзінцаў у Будславе (1767–1783), езуітаў у Полацку (1745) і Лучаі (1766–1776; Пастаўскі р-н). У меншай ступені ў каталіцкім будаўніцтве другой паловы XVIII ст. знайшлі ўвасабленне мастацкія характарыстыкі віленскага барока: касцёлы ў Лужках (1744–1756; Шаркоўшчынскі р-н), Варнянах (1767–1769; Астравецкі р-н), Слоніме (1775), Германавічах (1787; Шаркоўшчынскі р-н), місіянераў у Лыскаве (1763–1788; Пружанскі р-н), дамініканцаў у Смалянах (1768–1772; Аршанскі р-н) і Дунілавічах (1769–1773; Пастаўскі р-н).

Адпаведна з этапамі станаўлення беларускага барока адбываліся змены ў характары дэкору архітэктурных збудаванняў. Дэкаратыўная пластыка, аснову якой складала ордэрная сістэма, на працягу XVII–XVIII стст. эвалюцыяніравала ад адзіночных плоскіх пілястраў і сціплых гарызантальных цяг да шматлікіх раскраповак, вязак пілястраў і паўкалон, хвалістых карнізаў. У аздобе інтэр'ераў шырока ўжываліся лепка ў тэхніцы стука — штучнага мармуру з абпаленага гіпсу, вапны і клею з дамешкам прыроднага мармуру, дэкор з якога наносіўся і мадэліраваўся ў мяккім выглядзе.

Помнікі архітэктуры першай паловы XVII ст. мелі ляпны дэкор скляпенняў звычайна арнаментальнага геаметрычнага малюнка. Паступова пластыка лепкі становіцца больш глыбокай і сакавітай, формы ўскладняюцца, лініі пераплятаюцца ў непаўторныя ўзоры, святло і цені маляўніча перацякаюць адно ў адно. Выдатным узорам з'яўляецца скульптурны дэкор касцёла аўгусцінцаў у Міхалішках (Астравецкі р-н), выкананы ў 80-я гады XVII ст.

Аздоба інтэр'ераў помнікаў віленскага барока ўзбагачалася маляўнічай пластыкай ляпных алтароў, амбонаў, абрамленняў парталаў. У сярэдзіне XVIII ст. яна набыла рысы **ракако**: касцёлы ў Гародні, Слоніме, Вішневе (Валожынскі р-н), Новай Мышы (Баранавіцкі р-н), Ішчалне (Шчучынскі р-н). Асабліва важнае значэнне мелі манументальныя фрэскавыя размалёўкі. Жывапісныя кампазіцыі разрывалі тэктанічныя межы будынкаў, стваралі ілюзію незамкнёнай, бязмежнай прасторы. Мастацкай цэласнасцю і багаццем дэкаратыўнага ўбрання вызначаюцца касцёлы езуітаў у Нясвіжы і Гародні, кармелітаў у Магілёве, францысканцаў у Пінску.

Культавыя збудаванні ўзводзілі звычайна ў ансамблі з манастырамі. У перыяд ранняга барока манастырскія пабудовы былі замкнёныя па перыметры, часам іх агароджвалі тоўстымі мура-

ванымі сценамі з вежамі (кляштар брыгітак у Гародні). Пазней каталіцкія манастыры — кляштары і калегіумы — пачалі ставіць у адну лінію забудовы з храмам, раскрываць да вуліцы падоўжаным фасадам з уваходам. Мастацкі вобраз ансамбля будаваўся звычайна на кантрастным спалучэнні суровай, простай архітэктуры будынка кляштара і маляўнічага, насычанага дэкаратыўнай аздобай фасада храма. Ансамблевае вырашэнне было характэрна для буйнога манастырскага комплексу картэзіянцаў у Бярозе, шэрагу езуіцкіх калегіумаў XVIII ст. у Бярэсці, Менску, Полацку, Гародні, Юравічах (Калінкавіцкі р-н), у якіх акрамя жылых карпусоў размяшчаліся школьныя класы, бібліятэкі, шпіталі, аптэкі.

Для праваслаўных і уніяцкіх манастыроў уласціва большая сувязь з навакольным асяроддзем. Кампазіцыя базыльянскага манастыра ў Жыровічах пабудавана з улікам рэльефу мясцовасці, над якой дамінуе храм-кальварыя, увенчаны стройнай вежай.

Горадабудаўнічыя і мастацкія прынцыпы барока — ансамблевасць, прасторавая разгорнутасць і дынамічнасць кампазіцыі, кантрасты маштабаў і рытмаў, святлоценявыя і колеравыя эфекты, крывалінейнасць абрысаў — знайшлі пэўнае ўвасабленне ў грамадзянскай архітэктуры Беларусі: будаўніцтве ратуш у Магілёве, Віцебску, Слоніме, крам у Паставах, дамоў рамеснікаў і гандляроў у Нясвіжы, Варнянах, Іўі, Наваградку, Паставах, на Гарадніцы (у Гародні). У ансамбль Гарадніцы, створаны ў 1765—1780-я гады па ініцыятыве А. Тызенгаўза, уваходзіла 85 будынкаў рознага прызначэння, згрупаваных вакол плошчаў і вуліц. Сярод іх выдатныя па сваёй архітэктуры палацы, навучальныя ўстановы, батанічны сад. Пасля разбурэння падчас Паўночнай вайны на працягу XVIII ст. галоўная рэзідэнцыя магутнага магнацкага роду Радзівілаў у Нясвіжы набыла выгляд палацава-замкавага комплексу з імпазантнымі фасадамі ў стылі сталага барока.

Асноўнымі прынцыпамі палацавай архітэктуры **позняга барока** былі паўзамкнёнасць аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі і анфіладнасць унутранай планіроўкі. У цэнтральнай частцы палацаў звычайна размяшчаліся вестыбюль з трохмаршавай лесвіцай і парадныя залы, па баках да іх далучалася анфілада жылых пакояў і кабінетаў. Перпендыкулярна падоўжанай восі палаца ставілі сіметрычныя бакавыя карпусы, якія далучалі да яго непасрэдна ці пры дапамозе паўцыркульных крытых галерэяў. Менавіта па такой схеме ў XVIII ст. былі створаны Новы каралеўскі палац у Гародні, буйныя палацавыя комплексы ў Ружанах і Свяцку (Гродзенскі р-н). Для дэкору фасадаў палацаў характэрна складаная рытмічная групоўка ордэрных элементаў пілястраў, калон і паўкалон, выкарыстанне русцікі і стукавай лепкі — палацы ў Дзятлаве (1751), Шчорсах (1770—1776; Навагрудскі р-н), Скоках (другая палова XVIII ст.; Брэсцкі р-н).

У XVIII ст. пачало бурна развівацца садова-паркавае мастацтва. Хараство палацавай архітэктуры гэтага часу заснавана на сувязі з

ландшафтам. Палацы размяшчаліся звычайна паміж парадным дваром і паркам, галоўная алея якога акрэслівала вось кампазіцыі комплексу і завяршалася іншы раз манументальнай брамай або капліцай. Для барока характэрны рэгулярныя паркі з геаметрычнай сеткай алеяў, тэрасамі, правільнымі формамі баскетаў, шпалераў, штучных вадаёмаў. У перыяд станаўлення **класіцызму** рэгулярны стыль у садова-паркавым будаўніцтве Беларусі быў паступова выцеснены пейзажным.

Асноўным традыцыйным матэрыялам у забудове гарадоў і вёсак у Беларусі да канца XIX ст. было дрэва. З яго рабіліся крэпасці, замкі, палацы, культавыя будынкі, ратушы, корчмы, крамы, жылыя і вытворчыя пабудовы, якія ў большасці сваёй да нашага часу не зберагліся. На працягу стагоддзяў у беларускім драўляным дойлідстве склаліся мастацкія і канструкцыйныя прыёмы, што адпавядалі побытавым патрэбам і эстэтычнаму густу народа. На развіццё манументальнага драўлянага дойлідства пачынаючы з XVII ст. аказвалі значны ўплыў мастацкія стылі, што ўжо панавалі ў мураванай архітэктуры. Асабліва яскрава гэта праявілася ў культавым будаўніцтве.

Па сваёй архітэктоніцы драўляныя храмы падзяляюцца на дзве асноўныя групы — так званыя **клецкія** і **крыжовыя**. Першая назва паходзіць ад этнаграфічнай сялянскай пабудовы — клеці. Клецкія храмы складаліся з аднаго ці некалькіх прамавугольных зрубаў, пастаўленых паслядоўна ўздоўж восі збудавання. У крыжовых храмах зрубы размяшчаліся папарна на дзвюх узаемна перпендыкулярных восях і ўтваралі ў плане крыж. Іх генезіс прасочваецца ад мураванага візантыйскага крыжова-купальнага храма. Пераважнае будаўніцтва таго ці іншага тыпу было абумоўлена эстэтычнымі і ідэалагічнымі патрабаваннямі часу.

Найбольш старажытныя драўляныя культавыя пабудовы былі падобныя да звычайных сялянскіх хат з вальмавым дахам[1] і крыжам у цэнтры вільчыка. На жаль, у большасці сваёй яны не зберагліся.

Да гэтага тыпу належаць цэрквы ў Здзітаве (Жабінкаўскі р-н), Ляскавічах (Іванаўскі р-н). Пад уплывам мураваных готыка-рэнесансных храмаў з трохчасткавай структурай склаўся тып драўлянага клецкага храма з вежай над бабінцам: цэрквы ў Гарадку (Глускі р-н), Дабраслаўцы (Пінскі р-н), Дастоеве (Іванаўскі р-н).

У перыяд барока пашыралася будаўніцтва двухзрубавых драўляных цэркваў спачатку з плоскім бязвежавым фасадам, завершаным трохвугольным франтонам: цэрквы ў Вавулічах, Бездзежы, Дзеткавічах (усе — у Драгічынскім р-не), затым з дзвюма вежамі па баках: цэрквы ў Дзівіне (Кобрынскі р-н), Валавелі (Драгічынскі р-н), Латыгалі (Вілейскі р-н), касцёл у Цялядавічах (Капыльскі р-н). Ча-

---

[1]Чатырохсхільны прамавугольны ў плане дах з падоўжаным вільчыкам (каньком) і трохвугольнымі схіламі (вальмамі) на тарцах.

сам з дрэва будавалі падобныя да мураваных трохнефавыя базілікі з двухвежавым фасадам, напрыклад царква ў Сцяпанках (Жабінкаўскі р-н), касцёл у Цімкавічах (Капыльскі р-н), які вызначаўся найбагацейшым дэкорам у інтэр'еры.

На працягу XVII—XVIII стст. мясцовыя дойліды і цеслі ўсё больш выразна імкнуліся пераадолець «уладу» будаўнічага матэрыялу, спрабавалі зрабіць яго паслухмяным, падпарадкаваным мастацкай канцэпцыі барока. Вежы драўляных храмаў звычайна не мелі ніякага функцыянальнага прызначэння — адзінай мэтай іх узвядзення было ўзбагачэнне сілуэта збудавання, узмацненне дынамікі кампазіцыі. У XVIII ст. на новым этапе барока вежы пачалі раскрапоўваць фасады на ўсю вышыню і нават стаўляліся пад вуглом да плоскасці фасада (царква ў Хаціславе Маларыцкага р-на). Побач з культавымі будынкамі ўзводзілі шмат'ярусныя званіцы, якія надавалі ансамблю выразны сілуэт.

Вызначальнай рысай помнікаў беларускага драўлянага культавага дойлідства з'яўляецца тэктанічнае адзінства аб'ёмаў, маналітнасць кампазіцыі дахаў з кампазіцыяй зрубаў: цэрквы ў Давыд-Гарадку (Столінскі р-н), Сінкевічах (Лунінецкі р-н). У Беларускім Палессі былі распаўсюджаны таксама драўляныя храмы са шмат'яруснымі вярхамі і рытмічнай комплекснай групоўкай зрубаў: Міхайлаўскія цэрквы ў Слуцку і Рубелі (Столінскі р-н), Ільінская ў Гомелі. Некалькі ярусаў светлавых праёмаў ствараюць цікавую гульню святла і ценю ў прасторы храма.

Для надання эмацыянальнай прыўзнятасці інтэр'ерам выкарыстоўвалі штучнае асвятленне і дэкаратыўнае ўбранне, якія падпарадкоўваліся агульнай мастацкай задуме. Тэхніка аб'ёмнай, скразной арнаментальна-дэкаратыўнай разьбы, у якой выконваліся алтары, іканастасы, амбоны, агароджы хораў, ужо ў XVII ст. стала шырока вядомай за межамі Беларусі пад назвай «беларуская рэзь».

Чатырохзубныя крыжова-купальныя драўляныя саборы, якія неслі візантыйскую традыцыю, у XVII—XVIII стст. будавалі пераважна пры буйных праваслаўных манастырах: віцебскім Маркавым, аршанскім Богаяўленскім Куцеінскім, мсціслаўскім Тупічэўскім і інш. Асабліва гэты тып пашыраўся на мяжы XVIII—XIX стст., таму што ўраўнаважанасць цэнтрычнай кампазіцыі найлепш адпавядала прынцыпам класіцызму: цэрквы ў Кажан-Гарадку (Лунінецкі р-н), Чарнаўчыцах (Брэсцкі р-н).

Такім у агульных рысах быў працэс станаўлення стылю барока ў манументальным дойлідстве Беларусі. Істотным у гэтым працэсе было своеасаблівае спалучэнне прышчэпа, у ролі якога выступалі мясцовыя будаўнічыя прыёмы папярэдняга часу, узрослыя на візантыйска-рускай традыцыі, і прышчэпка, якім з'явіліся мастацкія формы заходнееўрапейскага барока, а дакладней — яго эстэтычная канцэпцыя. Гэта спрыяла іманентнаму фарміраванню архітэктуры беларускага барока, якая з'явілася выдатным укладам нашага народа ў скарбонку сусветнай мастацкай культуры.

19. Нясвіжскі касцёл езуітаў. XVI ст. Галоўны фасад

20. Гродзенскі касцёл і кляштар бернардзінцаў. XVI–XVIII стст. Агульны выгляд

21. Стаўбцоўскі касцёл дамініканцаў. XVII–XVIII стст. Інтэр'ер алтарнай часткі

22. Міхалішскі касцёл аўгусцінцаў. XVII ст. Галоўны алтар

23. Пінскі касцёл і калегіум езуітаў. Здымак 1930-х гадоў. Агульны выгляд

24. Гродзенскі касцёл езуітаў. XVII—XVIII стст. Выгляд з боку галоўнага фасада

25. Ансамбль Ратушной (Рынкавай) плошчы ў Віцебску. XVIII ст.
Здымак пачатку XX ст.

26. Горадабудаўнічы ансамбль у Варнянах. XVIII ст.

27. Слуцкая брама ў Нясвіжы. XVII ст. Агульны выгляд

28. Медыцынская школа ў Гарадніцы (Гродна). XVIIIст. Галоўны фасад

29. Палацавы комплекс у Свяцку. XVIII ст. Фасад галоўнага корпуса

30. Царква ў в. Валавель (Драгічынскі раён). XVIII ст. Агульны выгляд

31. Царква ў в. Беліца (Гомельскі раён). XVIII ст. Бакавы фасад

Ю.У.Чантурыя

АРХІТЭКТУРНЫ АНСАМБЛЬ ПЛОШЧЫ Ў ГОРАДАБУДАЎНІЦТВЕ БАРОКА

Адным з накірункаў гісторыі дойлідства з'яўляецца вывучэнне эстэтычных заканамернасцей паселішч. Для рашэння гэтай задачы асабліва перспектыўна даследаванне горадабудаўнічых утварэнняў барока. З разнастайнасці іх прасторавых форм мэтазгодна вылучыць і падрабязна разгледзець плошчы — аб'екты, якія ў найбольш цэласным, сканцэнтраваным і лёгка ўспрымальным выглядзе прадстаўляюць стылявыя якасці, дазваляюць выканаць планіровачны, вышынны і дэкаратыўны аспекты кампазіцыйнага аналізу.

Гісторыя гарадоў сведчыць, што да сярэдзіны XIX ст. плошчы служылі іх асноўнымі грамадскімі ансамблямі. Аб'яднаныя функцыянальнымі і кампазіцыйнымі сувязямі з іншымі комплексамі, яны фарміравалі цэнтр горада, высокамастацкую сістэму ўзаемазлучаных ансамбляў. У эпоху барока па прызначэнні прасочваліся тыпы плошчаў: галоўны поліфункцыянальны комплекс, які ўключаў адміністрацыйныя, гандлёвыя, культавыя, гасцінічныя, падчас навучальныя ўстановы, палацы і масавае жыллё; плошча пераважна гандлёвага прызначэння — грамадскі падцэнтр раёна; плошча прэваліруючай культавай функцыі, што ўтварылася перад прыходскімі ці манастырскімі храмамі; плошча спецыфічнага выкарыстання — парадная палацавая, вытворчая і інш. Для гандлёвых і культавых ансамбляў у рознай ступені тыпова прысутнасць іншых функцый.

Многія малыя гарады і мястэчкі ў эпоху Асветы былі карэнным чынам рэканструяваны. Сялібныя раёны мяшчанскага насельніцтва страцілі кампазіцыйную самастойнасць, стаўшы часткай шырока запраектаваных магнацкіх палацава-паркавых рэзідэнцый. Спецыфічнай рысай барочнай планіроўкі служыла акцэнтаваная вось — аснова структуры сядзібы і паселішча, прызначэнне якой — урачыстыя пад'езд да палаца, а таксама сэнсавае выдзяленне архітэктурнымі сродкамі вярхоўнага становішча магната ў сацыяльнай іерархіі, абсалютысцкіх тэндэнцый у маштабе маёнтка. На галоўнай восі размяшчалася і прасторная плошча.

Разглядаючы комплексы забудовы плошчаў у якасці з'явы мастацтва барока, трэба абазначыць тры магчымыя галіны іх паходжання. Да асноўнай з іх адносіцца параўнальна кароткачасовае фарміраванне ў другой палове XVIII ст. рэгулярнай планіровачнай структуры і збудаванняў плошчы па адзінай задуме, што ў сваіх разнастайных творчых праявах адлюстроўвала асаблівасці стылю. Некаторыя ансамблі гэтай групы насілі рысы, пераходныя ад барока да класіцызму (сістэма Палацавай і адміністрацыйнай плошчаў у Гродне, плошчы ў Паставах, Варнянах, Жалудку і інш.).

Другая група — плошчы, рэгулярная канфігурацыя якіх закладзена, напэўна, у XV—пачатку XVII ст., г.зн. час распаўсюджання на беларускіх землях готыкі, Рэнесанса, а часткова ранняга барока, а забудова пераўтворана, дапоўнена і атрымала цэласнае выражэнне ў эпоху сталага і позняга барока (галоўная плошча Гродна, Верхні рынак Менска, ратушная плошча Нясвіжа, плошча перад палацам Хадкевічаў у Быхаве). Прыёмы рэгулярных планіровачных кампа-

зіцый плошчы і прылеглых вуліц рэнесанснага і барочнага перыядаў шмат у чым блізкія паміж сабой.

Трэцюю генетычную галіну, што таксама прадстаўляе стылістычна пэўны набор аб'ёмна-прасторавых форм, складаюць ансамблі з сярэднявечнай нерэгулярнай планіровачнай асновай XII—XIV стст., якія ў XVII—XVIII стст. поўнасцю абнавілі сваю забудову, набылі вышыннае і пластыка-дэкаратыўнае рашэнне з актыўным выкарыстаннем барочнай стылістыкі (плошчы Віцебска, Навагрудка, Оршы, Пінска, Слоніма і інш.).

Абмяжуемся разглядам першай групы ансамбляў, якая ў найбольшай меры адлюстроўвае ўласцівасці горадабудаўнічай культуры барока. Аналіз карта-, іканаграфічных і пісьмовых крыніц выяўляе разнастайнасць аб'ектаў гэтай групы па фармальна-тыпалагічных прыкметах: памеры і канфігурацыя плошчы; структура прылеглых вуліц; колькасць і асаблівасці ўзаемадзеяння вертыкальных акцэнтаў; замкнёнасць ці адкрытасць прасторы плошчы да ландшафта і іншых комплексаў; выкарыстанне прыёму «астраўнога» размяшчэння аб'ёмаў; суадносіны сіметрыі і асіметрыі ў кампазіцыі і інш.

У залежнасці ад спалучэння прыкмет прасочваюцца пэўныя тыпы ансамбляў, нягледзячы на іх разнастайную індывідуальную канкрэтыку. Напрыклад, дамінантна-восевы тып, які вылучаецца блізкай да сіметрычнай адносна падоўжнай восі кампазіцыяй, выключна важнай роляй змешчанай на гэтай восі галоўнай дамінанты, што завяршае працяглую відавую перспектыву плошчы (Полацк, Варняны), або тып — культавая плошча «цвінтара» — маламаштабная прамавугольная прастора ля храма (Гродна, плошча перад кірхай XVIII ст.)[1].

Прааналізуем падрабязна некаторыя выдатныя ўзоры. Плошча ў мястэчку Паставы разглядалася ў шэрагу даследаванняў. Назапашаны факталагічны матэрыял, які адлюстроўвае ўмовы яе складання і архітэктуру асобных будынкаў[2]. Аднак засталіся нявыяўленымі мастацкія асаблівасці ансамбля, творчыя прынцыпы стварэння горадабудаўнічых форм.

У 1770-х гадах уладальнік Пастаў А. Тызенгаўз арганізаваў мануфактурную вытворчасць з запрашэннем замежных рабочых, правёў

---

[1]Азначэнне «плошча цвінтара» ўжывае А. В. Бунін, даследуючы заходнееўрапейскае сярэднявечнае горадабудаўніцтва. Падразумяваецца невялікая функцыянальна неабходная прастора перад галоўным фасадам сабора, якая зацеснена акаляючымі будынкамі. Яе малыя памеры абумоўлены высокай шчыльнасцю забудовы цэнтра горада (Бунин А. В., Саваренская Т. Ф. История градостроительного искусства. Т. 1. М., 1979. С. 154, 156). Гэты тэрмін можна выкарыстаць і ў дачыненні да перадхрамавых плошчаў Беларусі XVII—XVIII стст.

[2]Baliński M. Starożytna Polska. T. III. Warszawa, 1846; Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajow słowiańskich. T. VIII. Warszawa, 1887; Материалы по истории и географии Дисненского и Вилейского уездов Виленской губернии. Витебск, 1896; Квитницкая Е. Д. Строительство Тызенгауза в Поставах //Архитектурное наследство. 1961. № 13. С. 3—22; Багласов С. Г. Ансамбль XVIII века на центральной площади Постав //Строительство и архитектура Белоруссии. 1974. № 2. С. 41—43 і інш.

шырокамаштабныя будаўнічыя мерапрыемствы, паспрабаваў пераўтварыць свой маёнтак у адзін з цэнтраў культурна-прамысловага адраджэння краю. Мястэчка атрымала блізкую да прамавугольнай сетку вуліц. Аўтарам праекта яго перапланіроўкі і ансамбля плошчы лічыцца італьянскі архітэктар Джузэпе (Юзаф) дэ Сака, які з 1773 г. жыў у Гродне. Сака быў прыдворным дойлідам А. Тызенгаўза, кіраўніком будаўніцтва каралеўскіх мануфактур у Вялікім княстве Літоўскім, узначальваў будаўнічую школу ў Гродне. Па яго праектах выкананы палац Тызенгаўза (у сааўтарстве), Аўгустоўская і Станіслаўская сядзібы ў Гродне, палацы ў Свяцку, Шчорсах (у сааўтарстве), ажыццёўлена рэканструкцыя гродзенскага каралеўскага палаца, зроблены іншыя грамадскія і культавыя пабудовы, інтэр'еры, малыя архітэктурныя формы[3].

Да цяперашняга часу ансамбль амаль страчаны: з 22 будынкаў захавалася 8, два з іх перабудаваны. Аўтарам артыкула выкананы рэканструкцыі на 70-я гады XVIII ст. плана плошчы ў М 1:500, фасадаў забудовы яе паўднёвага, заходняга, паўночнага бакоў і гандлёвых радоў у М 1:100. Рэканструкцыі заснаваны на вывучэнні гістарычных дакументаў[4], сучаснай тапаграфічнай здымкі тэрыторыі, абліччя і тэхнічных пашпартоў існуючых будынкаў.

Сярод плошчаў іншых гарадоў ансамбль вылучаўся рэдкай шматфункцыянальнасцю і ўключаў гандлёвыя рады, прыходскі касцёл, уніяцкую царкву, школу, кафэ («кафэнгаўз»), дзве гасцініцы, аўстэрыю, заезныя дамы, суд, будынак лячэбніцы і канцылярыі, жылыя дамы іншаземных рабочых. Склад забудовы сведчыў аб грамадскім, свецкім характары ансамбля.

План плошчы быў блізкі да простакутніка з бакамі 87, 98, 189 і 197 м. Да вуглоў падыходзілі чатыры вуліцы, кожная з якіх, з невялікім адхіленнем, была трасіравана як працяг боку плошчы. Кампазіцыя забудовы паўднёвага і заходняга бакоў была сіметрычнай, а паўночнага і ўсходняга — асіметрычнай. Асіметрычна ў прасторы плошчы размяшчаўся і квадратны ў плане корпус гандлёвых радоў з унутраным дваром. Такім чынам, на аснове мастацкага проціпастаўлення прыменена сіметрыя і асіметрыя забудовы. У агульнай асіметрычнай структуры, абумоўленай, з аднаго боку, улікам пры стварэнні ансамбля ранейшай планіроўкі, з другога — асаблівасцямі творчага падыходу дойліда, скарыстаны развітыя сіметрычныя групы будынкаў.

Магчыма ўмоўна вылучыць унікальныя і радавыя элементы кампазіцыі. Да першых адносіліся: гандлёвыя рады — галоўны будынак; цэнтрычна размешчаная на ўсходнім баку школа; драўляныя касцёл

---

[3] Łoza St. Architekci i budowniczowie w Polsce. Warszawa, 1954. S. 266, 387.

[4] З картаграфічных крыніц трэба адзначыць планы Пастаў: канца XVIII ст. (РДВГА, ф. ВУА, спр. 21563, арк. 5) і 1798 г. (там жа, ф. ВУА, спр. 21529, ч. III, арк. 21); з пісьмовых — выяўлены А. Д. Квітніцкай «Inwentarz hrabstwa Postawskiego» (ДАЛ, Архіў старажытных актаў, адз.зах. 3988, 3989).

і царква, што фланкіравалі гэты бок; кафэ — размешчаны на восі сіметрыі асноўны будынак паўднёвага боку; аўстэрыя — асіметрычна змешчаная галоўная пабудова паўночнага боку. Радавыя элементы створаны на аснове тыпізацыі аб'ёмна-планіровачных і пластычных рашэнняў, што з'явілася адлюстраваннем прагрэсіўных сацыяльна-эканамічна абумоўленых тэндэнцый у горадабудаўніцтве барока. Тыпізацыя спалучалася з варыянтнасцю дэкаратыўных прыёмаў. Прасочвалася тры тыпы радавых пабудоў: павернуты да плошчы тарцовым барочным шчыпцом аднапавярховы жылы дом рамесніка; двухпавярховы грамадскі будынак, які выходзіў на плошчу доўгім бокам; звернуты да плошчы доўгім бокам аднапавярховы грамадскі будынак з мансардай.

Выкарыстанне дзвюх сіметрычных і дзвюх асіметрычных кампазіцый бакоў плошчы дапаўнялася агульнасцю аб'ёмна-планіровачнага тыпу радавых будынкаў на сіметрычным і асіметрычным баках, а менавіта на заходнім і паўночным быў скарыстаны аднапавярховы дом з тарцовым шчыпцом. Акрамя таго, адрозніваліся тыпы радавых будынкаў на сіметрычных баках — двухпавярховая грамадская пабудова сустракаецца толькі на заходнім баку, аднапавярховая з мансардай — толькі на паўднёвым.

У аснове вобраза ансамбля ляжала актыўнае выкарыстанне рытму аб' ёмаў. Найбольш складаная кампазіцыя заходняга боку грунтавалася на двайным яго прымяненні. Буйны рытмічны рад утваралі двухпавярховыя будынкі — два крайнія і адзін цэнтральны. Рытм меншага маштабу фарміраваўся шасцю тыповымі аднапавярховымі дамамі, размешчанымі з інтэрваламі ў восях 20 м. З такім жа шагам тры будынкі гэтага тыпу змяшчаліся і на паўночным баку, а адлегласць 25 м у восях была паміж крайнім тыповым домам і аўстэрыяй. Рытмічны рад паўднёвага боку, створаны дзвюма тыповымі аднапавярховымі гасцініцамі і кафэ, таксама вызначаўся шагам 25 м. Адлегласць паміж усімі пабудовамі заходняга і паўночнага бакоў была аднолькавай — 8,5 м, на паўднёвым баку яна складала 6 м.

Акрамя падвойнага рытму асаблівасцямі забудовы заходняга боку былі складаны, маляўнічы сілуэт і выразны кантраст двух тыпаў радавых пабудоў, а таксама зрокавае ўзмацненне флангаў блакіроўкай трох рознахарактарных будынкаў у адзіныя вуглавыя групы.

Справа і злева ад цэнтральнага двухпавярховага збудавання на заходнім баку знаходзіліся па тры аднапавярховыя дамы. Яны мелі амаль аднолькавыя шчыпцы з трохвугольным завяршэннем. Але сярэднія ў групах дамы вянчаліся авальнай формай шчыпца, што яшчэ больш узмацняла рытмічны характар усёй кампазіцыі. Цікава адзначыць прыём стварэння сіметрычных «трыяд» блізкіх па прапорцыях будынкаў, характэрны для горадабудаўніцтва барока і ранняга класіцызму пры фарміраванні забудовы плошчаў. Узорам служаць таксама групы з трох адміністрацыйных будынкаў на супрацьь-

леглых баках галоўнай плошчы Полацка, створаныя ў XVIII ст. губернскім архітэктарам Іванам Зігфрыдэнам. Тут сярэднія ў групах пабудовы таксама вылучаліся крывалінейнай формай франтона.

У перыяд найвышэйшага развіцця горадабудаўнічай кампазіцыі ансамбля (1770-я гады) вышыннымі збудаваннямі служылі драўляныя касцёл і царква. На падставе двух згаданых планаў Пастаў канца XVIII ст. можна вызначыць канфігурацыю і памеры храмаў. Прыходскі касцёл пабудаваны яшчэ ў 1516 г., у 1760 г. знішчаны пажарам[5], а ў 1784 г. ужо існаваў новы двухвежавы драўляны касцёл[6]. Уніяцкая базыльянская царква адносіцца да 1713 г.[7] Пры ёй на ўсходнім баку плошчы збудаваны невялікі дом свяшчэнніка[8], месцазнаходжанне якога невядома. Пасля, у 1849 г., на месцы драўлянай царквы пабудавана мураваная ў псеўдарускім стылі.

У ансамблі вылучаліся тры ўмоўныя вышынныя ўзроўні. Да першага з іх належала аднапавярховая забудова, да другога — двухпавярховая, да трэцяга — культавыя збудаванні. Элементы другога і трэцяга ўзроўняў, дамінуючыя ў адносінах да першага, утваралі зрокава раўнаважныя архітэктурныя масы. Кожнаму з трох дамінуючых элементаў аднаго боку адпавядаў элемент на супрацьлеглым баку. Прынцып раўнавагі прасочваўся таксама асобна на ўсходнім баку, дзе дамінуючыя збудаванні фарміравалі трохвугольную ў плане структуру. Візуальна ўраўнаважаныя паміж сабой былі і буйныя аднапавярховыя аб'ёмы гандлёвых радоў і аўстэрыі — асіметрычна размешчаным у прасторы плошчы крамам гарманічна адпавядаў таксама асіметрычны ў забудове паўночнага боку корпус аўстэрыі.

Такім чынам, прынцып раўнавагі ўвасоблены ў ансамблі ў цэлым, у рашэнні бакоў плошчы як яго закончаных, цэласных састаўляючых, а таксама ў кампазіцыйных сувязях паміж асобнымі дамінуючымі элементамі. Раўнавагу апошніх вызначым як парную, паколькі найбольш ясна проціпастаўляліся два рознахарактарныя ці аднахарактарныя элементы паміж сабой.

Асіметрычнае становішча крам забяспечвала арганізацыю ў паўночнай частцы плошчы шырокай прасторы для кірмашоў, якія праводзіліся пяць разоў у год[9]. Рынак засяроджваў прыезджае вясковае насельніцтва і па нядзелях. Паварот будынка на 8° у адносінах да падоўжнай восі плошчы аблягчаў дыяганальны транзітны рух. Такая пастаноўка збудавання ўяўляла сабой традыцыю, характэрную для плошчаў, што склаліся на сярэднявечнай планіровачнай аснове, і ўвасобленую ў познебарочным ансамблі. Размяшчэнне гандлёвых

---

[5]РАБДУВ, спр. А-2839.

[6]Там жа, ф. Б-53, спр. 926, арк. 2.

[7]Материалы по истории и географии Дисненского и Вилейского уездов Виленской губернии. С. 154.

[8]Квитницкая Е. Д. Строительство Тызенгауза в Поставах. С. 19.

[9]РАБДУВ, ф. Б-53, спр. 926, арк. 34.

радоў, якое спрыяла свабоднаму транзітнаму руху ў розных напрамках, назіралася, напрыклад, і на галоўнай плошчы Навагрудка.

Уплыў уласцівасцей нерэгулярных структур на барочную планіроўку ансамбля гэтым не вычэрпваецца. Прыём трасіроўкі вуліц як працяг бакоў плошчы, што напамінае свастыку, вельмі тыповы для чатырохвугольных сярэднявечных плошчаў еўрапейскіх гарадоў[10]. Ён забяспечваў візуальную замкнёнасць перспектывам уздоўж гэтых вуліц і прасторы самой плошчы, што было адной з мастацкіх мэтаў сярэднявечнага горадабудаўніка.

Аналіз размяшчэння крам у плане плошчы выявіў таксама іншыя заканамернасці. Сярэднявечная традыцыя пастаноўкі дапаўнялася «геаметрычным» падыходам да вызначэння месца збудавання. Яго геаметрычны цэнтр знаходзіўся пасярэдзіне ўнутранага двара і дакладна на перасячэнні дыяганалей, адна з якіх злучала канцы фасадаў ансамблевай забудовы заходняга і паўднёвага бакоў, а другая — край фасада забудовы паўднёвага боку з вуглом будынка школы. Гэты ж цэнтр знаходзіўся на перакрыжаванні іншых дыяганалей: што злучала паўднёва-заходні вугал плошчы з сярэдзінай фасада школы і што звязвала паўднёва-ўсходні вугал плошчы з вуглом аднаго з дамоў на заходнім баку. Праз гэты цэнтр праходзіла і прамая паміж паўночна-ўсходнім вуглом плошчы і вуглом будынка кафэ.

Акрамя таго, вонкавыя фасадныя плоскасці ўваходных арак крам таксама былі спраектаваны на перасячэнні адпаведна дзвюх пар дыяганалей, якія аб'ядналі важныя кропкі агульнай планіровачнай будовы ансамбля. Праз геаметрычны цэнтр гандлёвых радоў і сярэдзіны парталаў праходзіла і вось, якая звязвала сярэдзіны фасадаў кафэ і аўстэрыі. Аналіз сведчыць, што ў кампазіцыі плошчы ў якасці прыёма формаўтварэння выкарыстана сістэма вузлавых, ці «залатых», кропак, прызначаных упарадкаваць будову, адлюстраваць у структуры ансамбля пэўную аўтарскую задуму.

Іншым фармальным прынцыпам з'яўлялася ўзаемаўвязка граней архітэктурных аб'ёмаў. Напрыклад, плоскасць паўночнага фасада гандлёвых радоў арыентавалася на цэнтр галоўнага фасада аднаго з жылых дамоў, а плоскасць бакавога фасада апошняга — на вугал будынка крам. Такія супадзенні пласкасцей, восей і ліній архітэктурных аб'ёмаў назіраюцца ў кампазіцыйным узаемадзеянні гандлёвых радоў, жылых будынкаў і уніяцкага храма.

Прастора ў ансамблі зрокава пераважала над архітэктурнымі масамі: адносіны вышыні аднапавярховай забудовы да шырыні плошчы — каля 1:12, а да даўжыні — 1:25; для двухпавярховых будынкаў — 1:8 і 1:17. Такім чынам, характэрныя для ансамбля суадносіны вышынных і планіровачных памераў для ўсёй забудовы,

---

[10] Бунин А. В., Саваренская Т. Ф. История градостроительного искусства. Т. 1. М., 1979. С. 166.

за выключэннем культавых дамінант, знаходзіліся ў межах прыблізна ад 1:8 да 1:25

На ўзоры плошчы прасочваецца тыповы для горадабудаўніцтва як сярэднявечнага, так і Новага часу прынцып завяршэння вулічных перспектыў найбольш важнымі ў архітэктурных адносінах, але рознымі па тыпу і горадабудаўнічай ролі збудаваннямі. Вуліца Задзіўская арыентавалася на галоўны фасад касцёла, Віленская — на порцік аўстэрыі, вуліцу Браслаўскую завяршаў мезанін гасцініцы. Сістэма кампазіцыйных восей дапаўнялася арыгінальным прыёмам — порцік аўстэрыі, абедзве брамы крам і партал кафэ знаходзіліся на адной візуальнай восі, якая забяспечвала «скразное» ўспрыняцце праз праёмы ў гандлёвых карпусах акцэнтаў фасадаў аўстэрыі і кафэ.

Важная рыса плошчы — адсутнасць суцэльнага фронту забудовы бакоў. Свабодная пастаноўка аб'ёмаў выклікана жаданнем павялічыць маштаб ансамбля пры абмежаваных матэрыяльных магчымасцях, а таксама неабходнасцю арганізацыі зручных для карыстання зямельных участкаў пры будынках. Такое размяшчэнне забудовы з'яўлялася ўвогуле характэрным для малых гарадоў і мястэчак, адлюстроўвала іх вялікія тэрытарыяльныя рэсурсы і абумоўлівала развітую сістэму зрокавых сувязей паміж элементамі паселішча. Ансамбль візуальна злучаўся з сажалкамі, францысканскім кляштарам на супрацьлеглым беразе, палацам Тызенгаўза ў паўднёвай частцы мястэчка.

Ансамблевая аднастайнасць забудовы дасягалася не толькі сродкамі аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі, але і дэкаратыўна-стылявым рашэннем у спрошчаных формах позняга барока, выкарыстаннем прыёмаў архітэктурнага ўбрання, агульных для розных тыпаў радавых будынкаў і унікальных аб'ектаў. Да іх адносіліся працяглыя нішы атыкаў, падобныя ліштвы з падаконнай нішай, замкавы камень ліштвы.

Пастаўская плошча служыць прыкладам будаўніцтва пераважнай большасці кампанентаў ансамбля за кароткі прамежак часу па адзінай задуме, што належала аднаму дойліду. Больш складаную, разгорнутую на працягу стагоддзяў гісторыю меў ансамбль галоўнай плошчы Полацка, які сінтэзаваў вынікі творчасці некалькіх таленавітых майстроў. Многія з яе будынкаў у паасобку разглядаліся ў літаратуры[11]. Аднак у цэлым ансамбль не аналізаваўся, заставаліся невядомымі яго кампазіцыйныя асаблівасці як адзінага гарманічнага ўтварэння і аблічча некаторых будынкаў.

У XI—XII стст. Полацк меў звычайную для старажытнарускіх гарадоў структуру і ўключаў Верхні замак (дзядзінец, град), Ніжні

[11]Квитницкая Е.Д. Белорусские коллегиумы XVIII в. //Архитектурное наследство. 1972. № 19. С. 21—25; Яе ж. Административные здания Белоруссии конца XVIII в. //Архитектурное наследство. 1972. № 20. С. 8—13; Яе ж. Центры городов Белоруссии в XVI — первой половине XIX в. //Архитектурное наследство. 1983. № 34. С. 43—45.

замак (навакольны горад) і Вялікі пасад уздоўж Дзвіны. Відавочна, гандлёвая плошча змяшчалася ля сцен Верхняга замка ў адпаведнасці з тыповым прынцыпам «град — торг — пасад»[12]. Трансфармацыю структуры гарадскога цэнтра ў XIV—XV стст. пад уплывам заходнееўрапейскага горадабудаўніцтва, перамяшчэння плошчы ад Верхняга замка ў глыб тэрыторыі Пераддзвінскага (Вялікага) пасада прасачыць цяжка з-за адсутнасці даных. Напэўна, у забудову плошчы Новага часу ўваходзіў адзін са старажытнейшых у Вялікім княстве Літоўскам кальвінскі збор першай паловы XVI ст.[13] У другой палове XVII ст. на месцы спаленага ў 1660 г. збора пабудаваны драўляны езуіцкі калегіум[14]. На малюнку Полацка 1707 г.[15] ён паказаны як галоўны будынак плошчы, а на яе паўночным баку адлюстраваны бернардзінскі кляштар, заснаваны яшчэ ў 1498 г.[16] У XVIII ст. на месцы бернардзінскага кляштара збудаваны дамініканскі.

Верагодна, прамавугольная канфігурацыя плошчы, як і ў цэлым артаганальная планіроўка горада, была ўтворана адначасова з будаўніцтвам у 1654—1663 гг. умацаванняў, калі Полацк адбудоўваўся як горад-крэпасць[17]. У 1738—1745 гг. на месцы драўлянага ўзведзены мураваны езуіцкі касцёл Св. Стэфана ў стылі «віленскага барока», а ў другой палове XVIII ст. замест драўляных узніклі мураваныя карпусы калегіума. Сярод вышынных збудаванняў горада касцёл стаў галоўнай дамінантай.

Пасля далучэння Полацка да Расіі па праекце рэгулярнай перапланіроўкі горада плошча стала асноўным звяном трохчасткавай структуры цэнтра, які ўключыў таксама дзве плошчы гандлёвага прызначэння[18]. На паўночным і паўднёвым баках плошчы ўзведзены аднолькавыя групы з трох грамадскіх будынкаў. У 1783 г. пабудаваны палац генерал-губернатара[19], у 1774—1804 гг. на месцы драўлянага ўзведзены мураваны дамініканскі кляштар з барочным касцёлам. Пералічаныя будынкі, за выключэннем манастыра, пабудаваны па

---

[12]Меркулова И. Ю., Мокеев Г. Я. Трансформация древнерусских городов //Архитектурное наследство. 1986. № 34. С. 8; Алексеев Л. В. Полоцкая земля в XI—XIII вв. (Очерки истории Северной Белоруссии). М., 1966. С. 135.

[13]Россия. Полное географическое описание нашего отечества. Т. 9. Верхнее Поднепровье и Белоруссия /Под ред. В. П. Семенова. СПб., 1905. С. 503.

[14]Без-Корнилович М. О. Исторические сведения о примечательнейших местах в Белоруссии с присовокуплением и других сведений, к ней же относящихся. СПб., 1855. С. 87.

[15]РДВГА, ф. ВУА, спр. 22367.

[16]Без-Корнилович М. О. Исторические сведения о примечательнейших местах в Белоруссии... С. 92.

[17]Егоров Ю. А. Градостроительство Белоруссии. М., 1954. С. 90.

[18]РДГА, ф. 485, воп. 1, спр. 241.

[19]Квитницкая Е. Д. Административные здания Белоруссии конца XVIII в. //Архитектурное наследство. 1972. № 20. С. 9, 10.

праекце Івана Зігфрыдэна[20]. На ўсходнім баку ўзведзены таксама два адміністрацыйныя будынкі з аднолькавымі фасадамі. У выніку рэканструкцыі «апорныя» барочныя элементы, якія размяшчаліся ў блізкай да прамавугольнай сістэме планіроўкі, сродкамі новай барочнай і класіцыстычнай забудовы былі аб'яднаны ў закончанае прасторавае цэлае.

У аснове ідэйнага зместу ансамбля ляжала супрацьпастаўленне і ў той жа час адзінства, з аднаго боку, культавага каталіцкага пачатку, дапоўненага яго асветніцкай, місіянерскай функцыяй, з другога — адміністрацыйна-палітычнай улады, якая ўвасабляла значнасць новай дзяржаўнасці.

Пасля ў будынках калегіума знаходзілася езуіцкая акадэмія навук; у 1831—1833 гг. комплекс рэканструяваны архітэктарам Антоніем Порта для размяшчэння кадэцкага корпуса[21]. У 1850 г. на плошчы збудаваны чыгунны абеліск у гонар узяцця Полацка рускімі войскамі ў 1812 г.[22], што ўзбагаціла сэнсавы змест ансамбля, дадаткова да іншых функцый надало мемарыяльны характар.

Апошняя чвэрць XVIII ст.— перыяд найвышэйшага развіцця кампазіцыі плошчы. У гэты час ансамбль характарызаваўся як барочна-класіцыстычны з істотнай перавагай барочнай стылістыкі. Групы з трох будынкаў на паўночным і паўднёвым баках па выкарыстанай сістэме форм адносіліся да пераходнага ад барока да класіцызму этапу. Аўтарам выкананы рэканструкцыі плана (М 1:1000) і фасадаў забудовы бакоў плошчы (М 1:200) на апошнюю чвэрць XVIII і сярэдзіну XIX ст., якія грунтуюцца на вывучэнні гістарычных планаў Полацка[23] і іконаграфічных дакументаў, што адлюстроўваюць аблічча асобных будынкаў[24]. Да цяперашняга часу захавалася ў перабудаваным выглядзе толькі пяць дамоў.

Адзінству забудовы садзейнічаў у цэлым сіметрычны план (асноўная прастора — прамавугольнік 120x130 м). Езуіцкі касцёл знаходзіўся на падоўжнай восі плошчы, якая служыла і плані-

---

[20]РДАСА, ф. 16, воп. 1, адз.зах. 766, ч. 1, арк. 14.

[21]Викентьев В. П. Полоцкий кадетский корпус. Исторический очерк 75-летия его существования. Полоцк, 1910. С. 38, 49.

[22]Россия. Полное географическое описание нашего отечества. Т. 9. Верхнее Поднепровье и Белоруссия. С. 502.

[23]РДГА, ф. 485, воп. 1, спр. 241; ф. 1293, воп. 166, спр. 35; ф. 1488, воп. 1, адз.зах. 415; РДВГА, ф. 418, адз.зах. 171; ф. ВУА, спр. 21574, арк. 2; Сапунов А. Река Западная Двина: Историко-географический обзор. Витебск, 1893. С. 428; ПКМ, дасавецкі перыяд, спр. 2431/17, кн. 1 і інш.

[24]Езуіцкі калегіум — РДВГА, ф. 418, адз.зах. 171; РАБДУВ, фонд альбомаў, № 223; БДАКФФД, № 24257, 24263, 29942, 050549; ПКМ, дасавецкі перыяд, кн. 1, № 256, 429, 730/6, 730/8.

Дамініканскі кляштар — БДАКФФД, № 29958; ПКМ, дасавецкі перыяд, № 730/6, кн. 1.

Грамадскія будынкі — РДГА, ф. 1399, воп. 1, адз.зах. 264, арк. 9—15; 18; ф. 1488, воп. 1, адз.зах. 417, 420, 422, 426, 429.

ровачнай воссю горада. Арыентацыя на храм, на вялікай працягласці галоўнай вуліцы Віцебскай падкрэслівала яго значэнне. У кампазіцыю ансамбля былі арганічна ўключаны асіметрычныя элементы — дамініканскі кляштар, палац генерал-губернатара, а таксама Замкавы завулак. Асіметрычна змяшчалася і «камерная» прастора параднага двара перад карпусамі калегіума, што складала адзінае цэлае з галоўнай пpасторай плошчы. Асіметрыя ўзбагачала ансамбль, пазбаўляла яго аднастайнасці пры захаванні агульнай ідэі сіметрыі.

Метралагічны і прапарцыянальны аналізы вызначылі прымяненне прынцыпу роўнасці асноўных планіровачных і вышынных памераў, а таксама абмежаванае выкарыстанне модульнасці забудовы і пpастораў. Пры праектаванні планіровачнай кампазіцыі модулем служыла шырыня галоўнага фасада наяўнага езуіцкага касцёла (каля 24 м), якая склала ⅕ шырыні плошчы (120 м). Да модуля набліжаліся адлегласці паміж восямі адміністрацыйных будынкаў на паўднёвым і паўночным баках — 23,5 м. Падвоенаму модулю раўнялася даўжыня палаца генерал-губернатара. Працягласць фасада групы трох адміністрацыйных будынкаў — 60 м, складала палову шырыні плошчы.

Вышынная пабудова ансамбля грунтавалася на выразным кантрасце архітэктурных мас і сілуэта езуіцкага касцёла і малапавярховай забудовы, якая фарміравала цэласны перыметр плошчы. Калегіум, буйнейшы на Беларусі, вызначаўся і вялікімі памерамі храма; вышыня вежаў да падножжа крыжа складала каля 53 м. Вышыня ж адміністрацыйных будынкаў да верху даху — 13,5 м. Адносіны вышыняў дамінанты і радавой забудовы — прыблізна 4:1, вызначалі эфектнае супрацьпастаўленне архітэктурных форм.

Другараднай дамінантай з'яўляўся дамініканскі касцёл. Адпаведна быў задуманы яго фасад вышынёй каля 27 м — ён не меў вежаў і вызначаўся кампактным сілуэтам; адносіны вышыняў храма і фонавай забудовы — 2:1. Такім чынам, у аснову кампазіцыі галоўнай і другараднай дамінант і большай часткі радавых будынкаў пакладзена лаканічная прапорцыя, што ўключала падваенні — 4:2:1.

Ролю працяглага элемента меў Г-падобны будынак калегіума, які абмяжоўваў парадны двор ля касцёла. Для гэтай аддаленай ад цэнтра плошчы прасторы па-мастацку абгрунтаваны былі больш высокія, чым астатняя фонавая забудова, трохпавярховыя карпусы, што ўраўнаважвалі размешчаны па дыяганалі дамініканскі касцёл. Такім чынам, ансамблю ўласцівыя чатыры вышынныя ўзроўні: два — культавых дамінант і два – радавой грамадскай і жылой забудовы.

Асаблівасці аб'ёму езуіцкага касцёла ўплывалі на прапорцыі ансамбля ў цэлым. Вышыня храма раўнялася яго даўжыні (53 м). Шырыня галоўнага фасада была роўная вышыні да верху карніза — 24 м, тым самым першы ярус фасада, што выходзіў на плошчу, упісваўся ў квадрат з бокам, роўным асноўнаму модулю планіроўкі ансамбля. Модулю раўнялася таксама вышыня змешчаных

над міжкрыжоўем вялікага і малога барабанаў з купалам да падножжа крыжа.

Прынцып супадзення асноўных памераў выявіўся таксама ў роўнасці вышыні касцёла да верху франтона — 28 м і адлегласці ад вертыкальнай восі вежы да планіровачнай восі трансепта. Другім праяўленнем служыць роўнасць агульнай вышыні храма адлегласці ад яго галоўнага фасада да восі крайняга з трох адміністрацыйных будынкаў.

Вежы мелі чатырох'ярусную структуру; ярусы складалі 24, 13, 9, 4 м, а вышыня шлема вежы — пятага ўмоўнага яруса — 2 м. Гэты ланцужок памераў у нязначным набліжэнні ўтвараў прапорцыю, якая таксама ўключала падваенні — 12:6:4:2:1. Фасад дамініканскага касцёла меў трох'ярусную будову, ступенчаты сілуэт з выразным барочным шчытом. Вышыні складалі прапорцыю 17:7:3,5 м або 5:2:1. Такім чынам, дамінанты адрозніваліся аб'ёмна-планіровачнай структурай і вышыннымі прапорцыямі.

Прыёмам жа іх аб'яднання служыла тое, што другарадная дамінанта амаль прыраўноўвалася па вышыні да асноўнай часткі (да верху франтона) галоўнай дамінанты. Другім прыёмам гарманізацыі было выкарыстанне падобных дэкаратыўных рашэнняў парталаў. Яны ўяўлялі сабою набліжаныя па маштабу да чалавека порцікі; над антаблементамі былі зроблены працяглыя балконы. Малы ордэр порціка эфектна спалучаўся з вялікім ордэрам фасада. Да аб'ядноўваючых элементаў адносіўся таксама лучковы франтон, які першапачаткова ўпрыгожваў партал езуіцкага касцёла, паўтораны на фасадах цэнтральных з трох адміністрацыйных будынкаў. Выкарыстоўваліся і іншыя падобныя формы.

Трэба адзначыць арыгінальную асаблівасць: даўжыня фасада крайніх з трох адміністрацыйных будынкаў (13,5 м) была спраектавана роўнай вонкавай шырыні трансепта езуіцкага храма і, адпаведна, шырыні галоўнага васьміграннага барабана над міжкрыжоўем, а вышыня іх фасадаў да карніза (каля 9 м) — роўнай вышыні гэтага барабана. Вышыня ж даху адміністрацыйных будынкаў (каля 5 м) раўнялася вышыні барочнага шатра паміж галоўным і малым барабанамі. Такім чынам, фасад тыпавога будынка ўпісваўся ў фасад завершанага шатром галоўнага васьмерыка.

Разгледжаныя прыклады сведчаць, што выкарыстаны для гарманізацыі кампазіцыі прынцып падобнасці падзяляўся на прамую падобнасць архітэктурных элементаў і падабенства прапорцый рознахарактарных па сваёй прыродзе форм.

Цэласнасць ансамбля абумовілася і адзінай павярховасцю грамадскіх збудаванняў, агульным рытмам дахаў. Тры будынкі на паўночным і паўднёвым баках аб'ядноўваліся паміж сабой глухой агароджай, што яшчэ больш упарадкоўвала кампазіцыю плошчы. У адрозненне ад іх кампактных аб'ёмаў у мастацкіх адносінах апраўданы былі працяглыя карпусы на ўсходнім баку, якія стваралі

кантраст больш дробнаму вырашэнню паўночнага і паўднёвага бакоў. Гарызантальнымі элементамі, якія зрокава аб'ядноўвалі будынкі плошчы, служылі карнізы над першымі паверхамі дамоў віцэ-губернатара і губернатара, што стваралі адзінае цэлае з карнізамі па версе агароджы, аналагічныя карнізы будынкаў генерал-губернатара, казённай аптэкі, адміністрацыйных будынкаў усходняга боку.

Галоўныя фасады большасці збудаванняў мелі вось сіметрыі. Кампазіцыя ансамбля ў цэлым была шматвосевай; у адрозненне ад усіх будынкаў, якія мелі адну вось, фасад езуіцкага касцёла характарызаваўся трохвосевай будовай, што адпавядала яго галоўнай ролі. Будынкі з асіметрычнымі фасадамі альбо пазбаўленымі выразных восяў (дамініканскі кляштар, Г-падобны будынак калегіума) былі выключальнымі элементамі, размяшчаліся ў плане плошчы па дыяганалі і падпарадкоўваліся прынцыпу «раўнавагі».

У дэкаратыўных адносінах ансамбль вызначаўся спалучэннем пластычна багатай архітэктуры храмаў і барочна-класіцыстычных форм грамадзянскіх будынкаў. Цікавай асаблівасцю служыла тое, што масіўны ніжні ярус галоўнага фасада езуіцкага касцёла быў вырашаны лаканічна, меў мінімум праёмаў і на вялікай вышыні быў пазбаўлены гарызантальных паясоў. Гэтая манументальная частка фасада стварала неабходны мастацкі кантраст аб'ёмна і пластычна расчлянёнаму рашэнню малапавярховай забудовы, якая зрокава спалучалася ў асноўным з ніжнім ярусам храма.

Наступная перабудова ансамбля ў XIX ст. парушыла барочную сістэму форм. Пераемнасць, аднак, прасочвалася ў далейшай рэалізацыі характэрнага для плошчы прынцыпу асіметрыі дэталей пры сіметрыі асноўных кампанентаў, а таксама ў размяшчэнні абеліска ў памяць 1812 г. Ён быў пастаўлены паводле таго ж прынцыпу, што і касцёл, на замыканні перспектывы магістралі. Эфект быў узмоцнены развіццём гэтага прынцыпу, уключэннем элемента, які набыў падпарадкаваную ролю ў адносінах да асноўнай дамінанты. Помнік узбагаціў, дапоўніў успрыняцце касцёла з галоўнай вуліцы. На падоўжнай восі плошчы абеліск размясціўся ў адзіна магчымым у функцыянальных і мастацкіх адносінах месцы, стварыўшы раўнаважны трохвугольнік вертыкальных акцэнтаў: езуіцкі касцёл — дамініканскі храм — манумент, і завяршыўшы відавую перспектыву Замкавага завулка.

Надзвычайным узорам барочнай планіроўкі плошчы і ўсяго мястэчка служыць Жалудок, што, як і Паставы, належаў Тызенгаўзам. Ён атрымаў цэнтр у выглядзе эліпсавіднай плошчы (падоўжны памер — 150 м, папярочны — 100 м.— *Ю.Ч.*) з гандлёвымі радамі пасярэдзіне, цудоўнай мураванай паўкруглай карчмой па лініі авала з меншым радыусам[25] і шасцю вуліцамі-праменямі, што разыходзіліся ў розных

[25] Rewińska W. Miasta i miasteczka w północno-wschodniej Polsce. Wilno, 1938. S. 72.

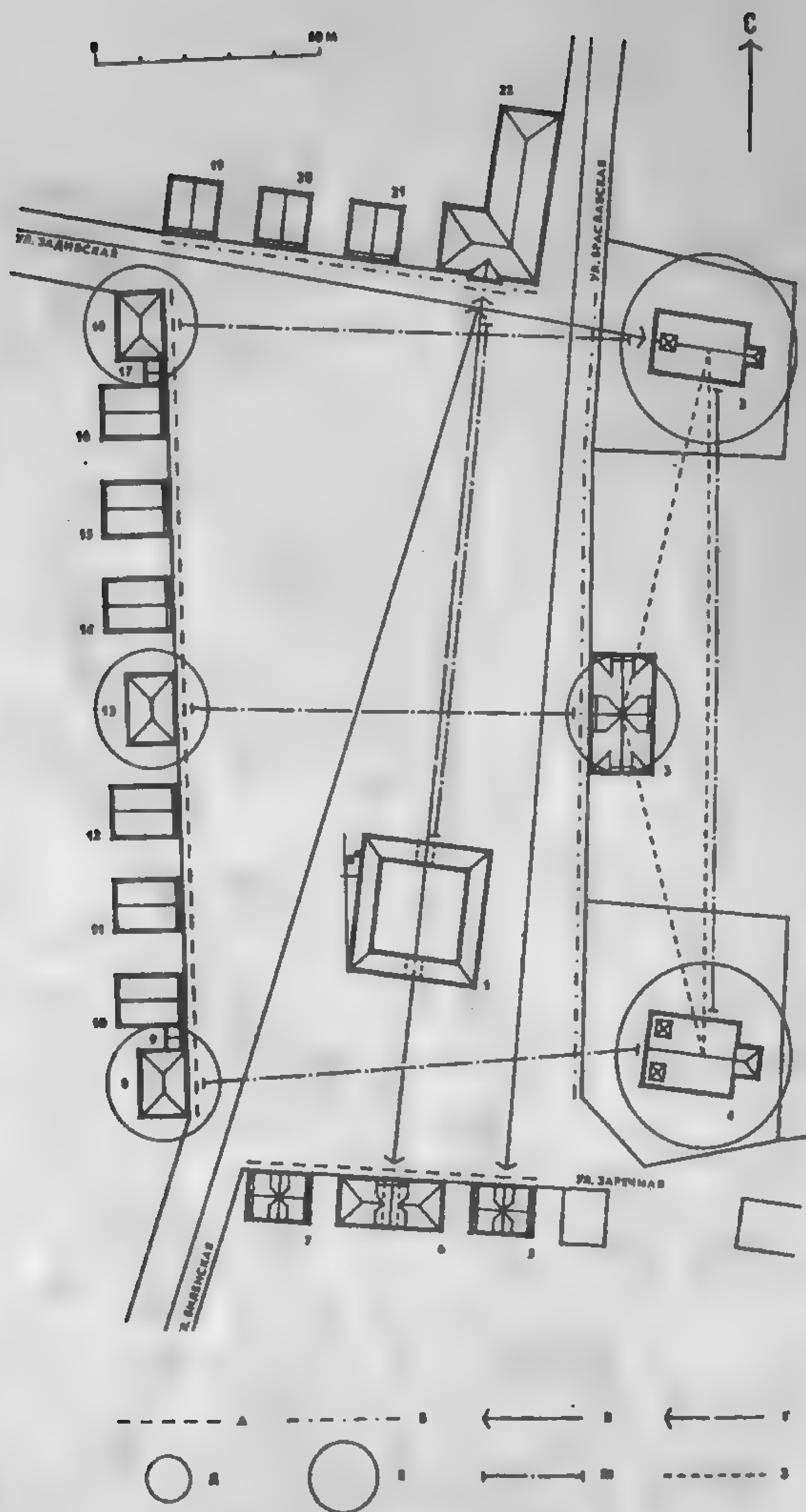
накірунках. Адна з магістраляў трактавалася як галоўная вось, вяла да палаца і візуальна замыкалася фасадамі крамаў і некалькі далей — карчмы. Можна сцвярджаць аб з'яўленні гэтай кампазіцыі пад уплывам вядомых твораў англійскага паладзіянства — плошчаў "King's Circus" (1758) і "Royal Cresent" (1775) у горадзе Баце, узведзеных па праектах дойлідаў Джона Вуда-старэйшага і Джона Вуда-малодшага. З аднаго боку, яна ўвабрала ў сябе замкнёнасць і тэму вуліц-радыусаў "King's Circus", з другога — матыў паўэліпса "Royal Cresent".

Уздзеянне ансамбляў Бата на архітэктуру, пераходную ад барока да класіцызму, ці "барочны" класіцызм, уласцівы тызенгаўзаўскім маёнткам і адміністрацыйна-грамадскім гарадскім комплексам, праявілася таксама ў кампазіцыі Палавацай плошчы Гродна. Яна набыла выцягнуты план, нагадваючы эліпс, хоць адзін канец меў прамавугольныя абрысы, а супрацьлеглы — крывалінейныя. На акруглым баку сіметрычна ў выглядзе прапілеяў спраектаваны два будынкі выгнутай канфігурацыі, адзін з якіх — музычная школа — рэалізаваны ў натуры.

Гэта трохпавярховая з улікам мансарды пабудова мела трох'ярусную структуру галоўнага фасада накшталт таксама трохпавярховага і трох'яруснага працяглага аб'ёму, што па паўэліпсу ахапіў плошчу Каралеўскага паўмесяца. У вобразе палаца ў Баце выкарыстаны манументальны вялікі ордэр, які быццам пругка сціскае выгнуты аб'ём, пазбаўляе яго рыхласці і дробнасці. Такі ордэр быў мастацка неабходны ў абодвух выпадках, калі будынкі свабодна стаялі ў адкрытай прасторы, не блакіруючыся з іншымі збудаваннямі, і кампазіцыйна арганізоўвалі, "трымалі" перад сабой плошчу.

У заключэнне адзначым, што кампазіцыйныя ўласцівасці пералічаных узораў далёка не вычэрпваюць усёй шматграннасці мастацтва горадабудаўніцтва барока. Яго паглыбленае даследаванне дае магчымасць выявіць сістэму тэарэтычных палажэнняў, творчых метадаў, прынцыпаў і прыёмаў, якія вызначылі складанне своеасаблівай горадабудаўнічай культуры Беларусі XVII—XVIII стст.

32. Ансамбль галоўнай плошчы Пінска. Малюнак канца XIX ст.



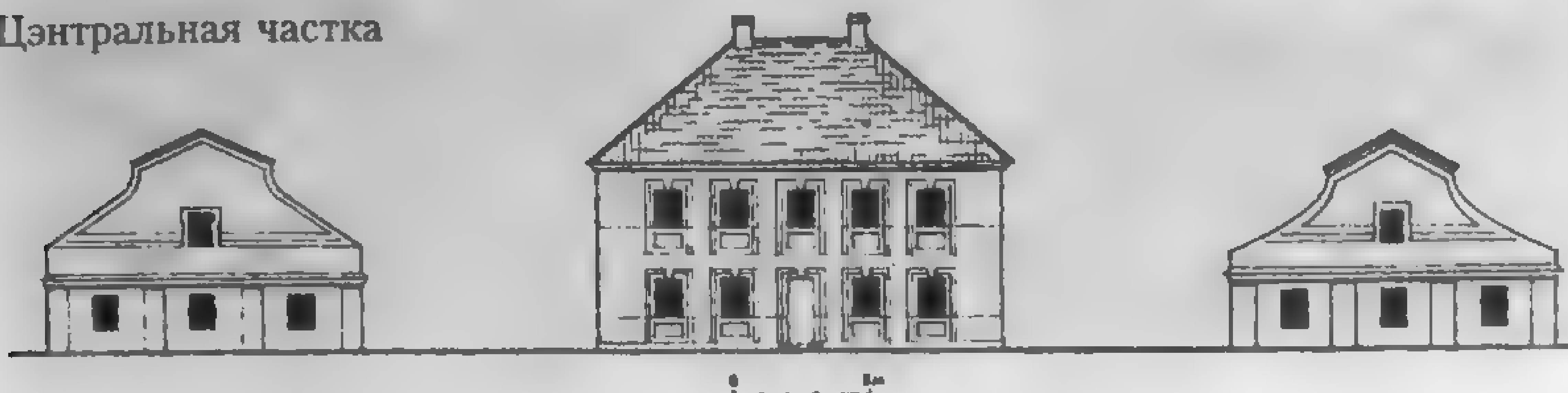
33. План плошчы ў Паставах у 1770-х гадах (рэканструкцыя аўтара). Аналіз кампазіцыі:

1 — гандлёвыя рады; 2 — прыходскі касцёл; 3 — школа; 4 — уніяцкая царква; 5, 7 — гасцініцы; 6 — кафэ; 8 — лячэбніца і земская канцылярыя; 9, 17 — службовыя пабудовы; 10–12, 14, 16, 19–21 — жылыя дамы рамеснікаў; 13 — суд і гарадская канцылярыя; 15, 18 — заезныя дамы; 22 — аўстэрыя.

А — сіметрычныя бакі плошчы; Б — асіметрычныя бакі; В — відавыя восі вуліц, арыентаваныя на акцэнты забудовы; Г — спецыфічная відавая вось, якая праходзіць праз праёмы гандлёвых радоў; Д, Е — збудаванні адпаведна першага і другога вышыннага ўзроўня; Ж — парная кампазіцыйная раўнавага дамінант; З — кампазіцыйная раўнавага трох дамінант

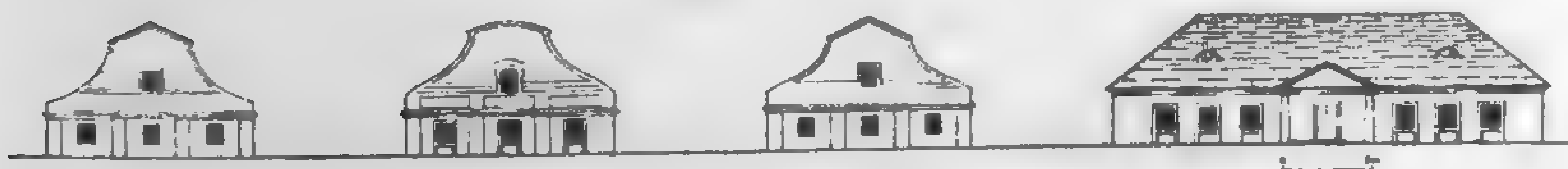
Левая частка

Цэнтральная частка



Правая частка

34. Фасад забудовы заходняга боку плошчы. Рэканструкцыя аўтара

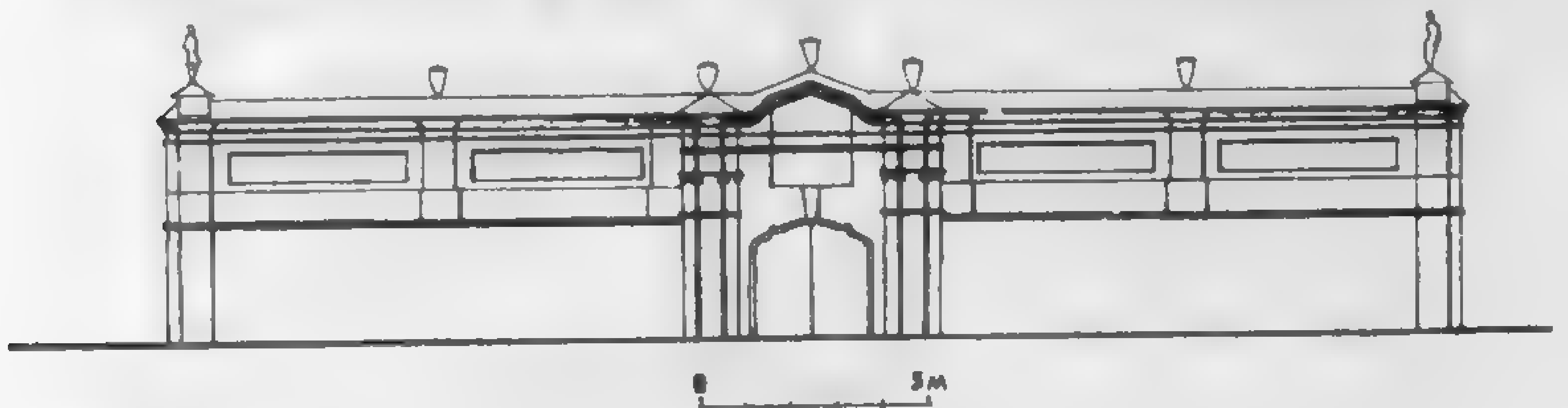


35. Фасад забудовы паўночнага боку плошчы. Рэканструкцыя аўтара

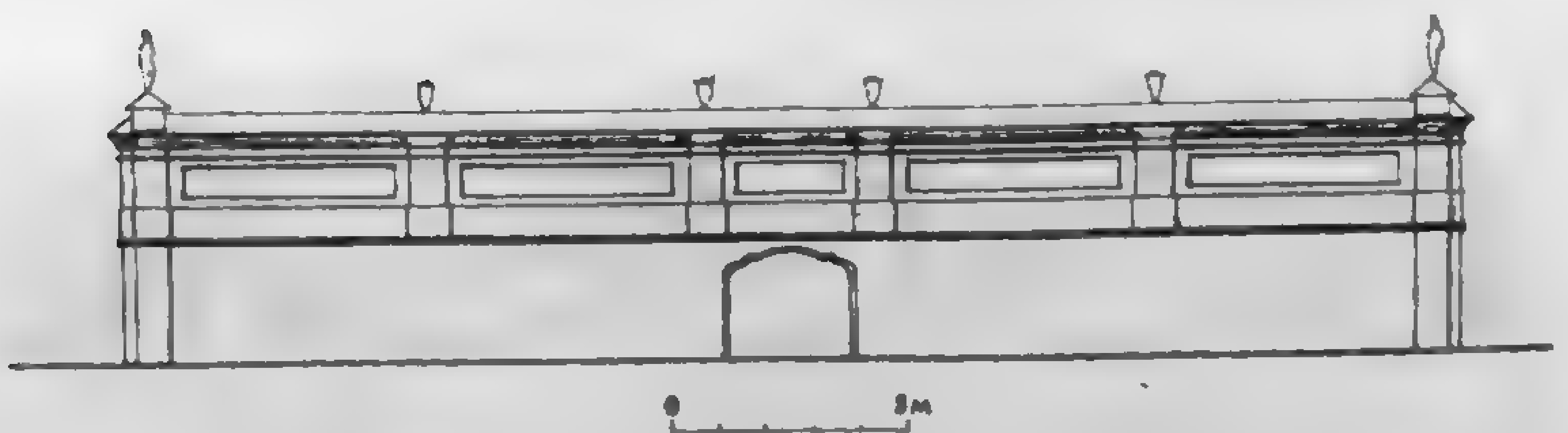
36. Фасад забудовы паўднёвага боку плошчы. Рэканструкцыя аўтара

4 Зак. 3855

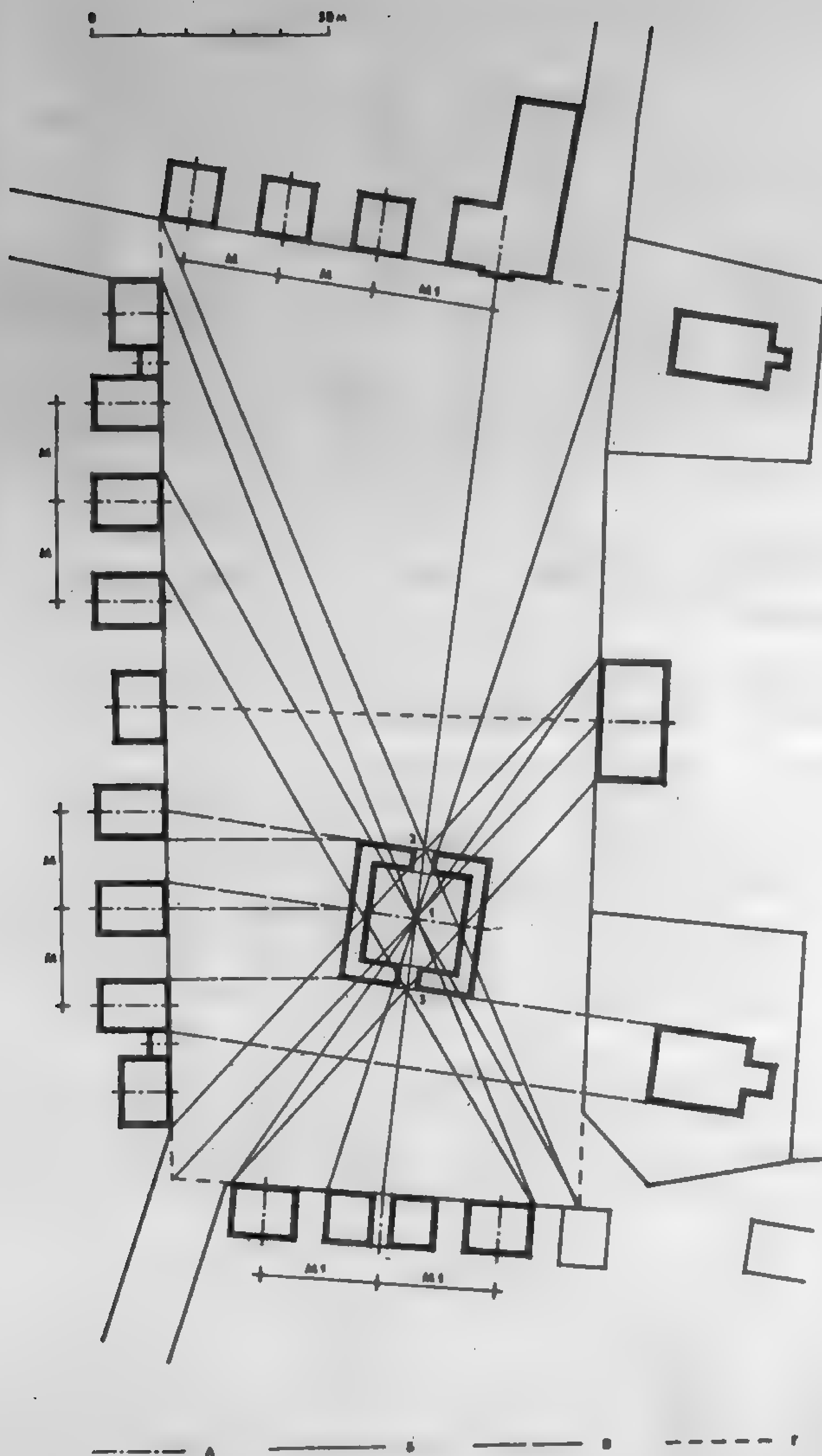
37. Гандлёвыя рады у канцы 1940 — пачатку 1950-х гадоў. Выгляд з паўднёвага ўсходу. На дальнім плане — драўляная царква, перабудаваная з будынка суда ў XIX ст. Усе здудаванні страчаны



38. Паўночны фасад гандлёвых радоў. Рэканструкцыя аўтара

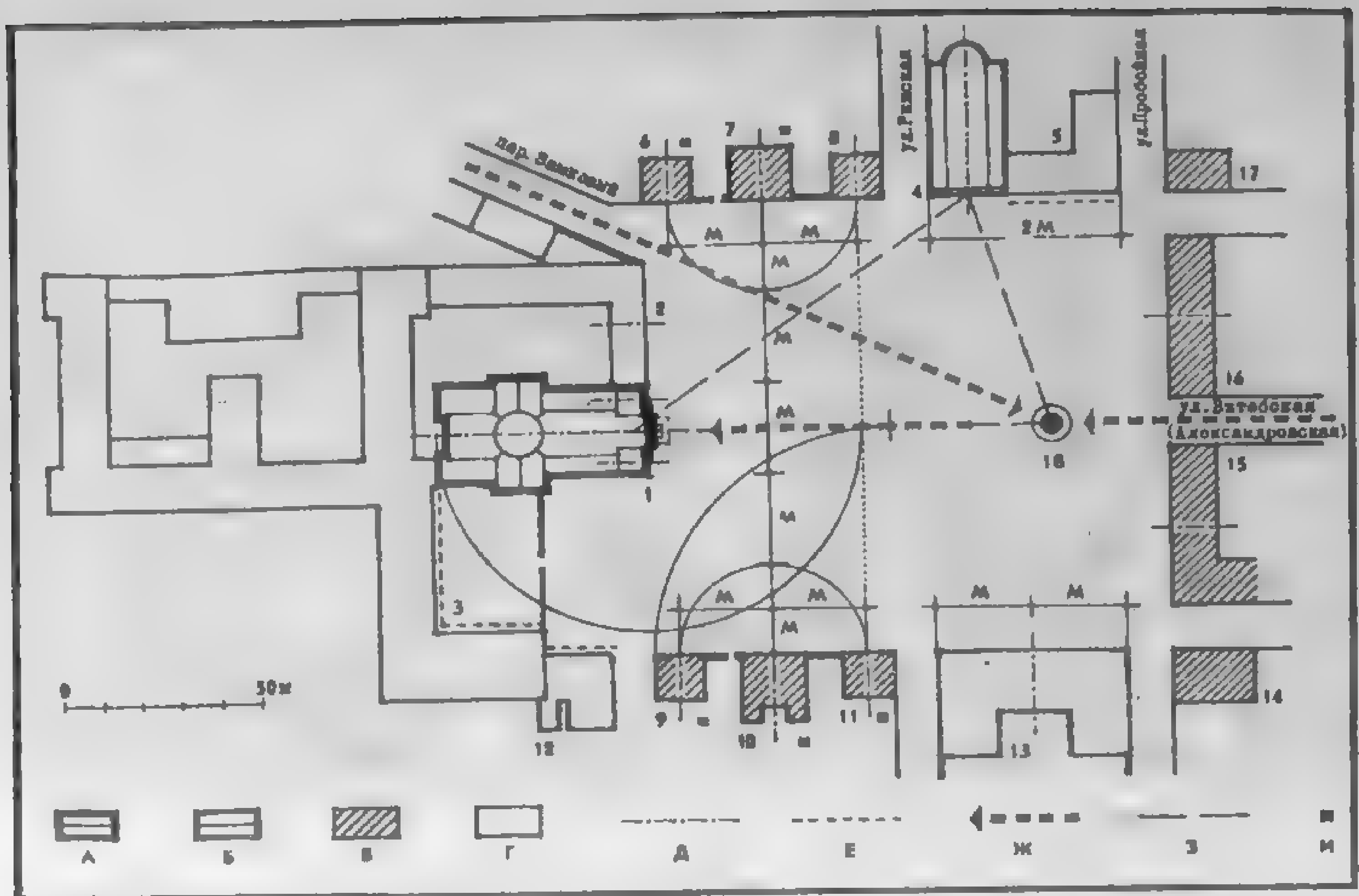


39. Заходні і ўсходні фасад гандлёвых радоў. Рэканструкцыя аўтара



40. План плошчы ў 1770-х гадах. Аналіз кампазіцыі:

А — планіровачныя восі будынкаў тызенгаўзскага часу; Б — лініі, якія ілюструюць прынцып «залатых» кропак; В — лініі, якія ілюструюць прынцып сувязі граней і восей архітэктурных аб'ёмаў; Г — іншыя ўмоўныя лініі планіровачнай кампазіцыі



41. План галоўнай плошчы Полацка ў апошняй чвэрці XVIII – першай палове XIX ст. (рэканструкцыя аўтара). Аналіз кампазіцыі:

1 — езуіцкі касцёл; 2 – конвікт; 3 – тэатр, вучылішча, друкарня, кніжная крама, карцінная галерэя, музей, лабараторыі; 4 — касцёл дамініканскага кляштара; 5 — жылы будынак дамініканскага кляштара; 6 — дом каменданта; 7 — дом віцэ-губернатара; 8 — павятовы і ніжні земскі суд; 9 — губернскі магістрат; 10 — дом губернатара; 11 — верхняя і ніжняя расправа, губернская канцылярыя; 12 — казённая аптэка; 13 — дом генерал-губернатара; 14 — паліцыя і гаўптвахта; 15 — намесніцкае праўленне, казённая палата, прыказ грамадскай апекі, сумленны суд, павятовае казначэйства; 16 — грамадзянская і крымінальная палаты; 17 – грамадскі будынак; 18 – помнік у гонар узяцця Полацка рускімі войскамі ў 1812 г.

А — галоўная дамінанта; Б — другарадная дамінанта; В — сіметрычныя адносна восі плошчы элементы забудовы; Г — асіметрычныя элементы забудовы; Д — планіровачныя восі будынкаў з сіметрычнымі фасадамі; Е — фасады без акцэнтаваных восей, або асіметрычныя; Ж — візуальныя напрамкі ўздоўж вуліц, арыентаваных на дамінанты; З — бакі трохвугольніка, якія ўтвораны дамінантамі; І — будынкі, якія захаваліся да нашага часу

42. Падоўжны разрэз ансамбля галоўнай плошчы Полацка ў апошняй чвэрці XVIII ст., від на поўнач (рэканструкцыя аўтара). Аналіз кампазіцыі

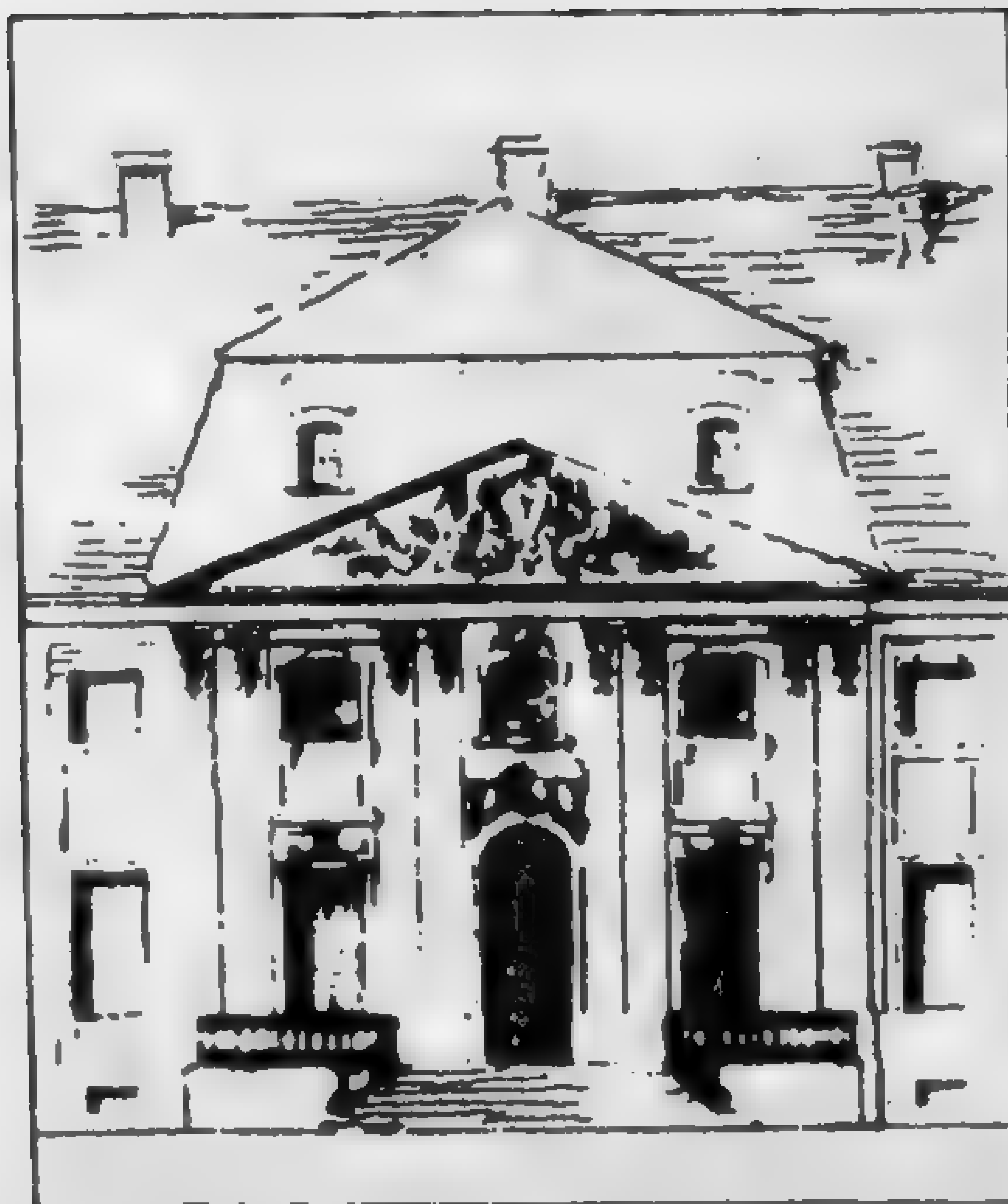
43. Папярочны разрэз ансамбля, від на захад (рэканструкцыя аўтара)

44. Схема выкарыстання прамога падабенства архітэктурных форм у ансамблі плошчы ў апошняй чвэрці XVIII ст.

1 — вялікі ордэр; 2 — напаввярховыя пілястры; 3 — партал; 4 — двух'ярусная кампазіцыя фасада; 5 — двухпавярховы аб'ём; 6 — ліштвы; 7 — руст; 8 — лучковы франтон; 9 — трохвугольны франтон

А.М.Кулагін

ЭЛІТНАЯ АРХІТЭКТУРА БАРОКА БЕЛАРУСІ Ў АГУЛЬНАЕЎРАПЕЙСКІМ КАНТЭКСЦЕ



Імкненне мастацтвазнаўцаў у апошні адраджэнскі час надаць усяму, што ёсць у гісторыі архітэктуры Беларусі, абавязкова нацыянальную афарбоўку, адшукаць любым, нават гіпатэтычным шляхам канцэптуальную яе асаблівасць і самабытнасць звычайна пазбаўлена навуковай абгрунтаванасці. Адносна мастацка-стылявога феномена барока ў архітэктуры Беларусі нават няма навукова-фундаментальнага даследавання. Гэты перыяд у эвалюцыі будаўнічай культуры краіны разгледжаны пакуль што толькі часткова факталагічна і апісальна-інвентарызацыйна. Складваецца агульнае ўяўленне, што архітэктура Беларусі быццам бы развівалася сама па сабе, у ізаляцыі ад сусветнага гісторыка-культурнага працэсу.

Безумоўна, як і ў кожнай краіне, народзе, этнасе, мастацтва барока ў Беларусі мела свае адметныя рысы, праяўленні і ўвасабленні. Але выяўленне нацыянальных асаблівасцей і самабытнасці беларускага дойлідства барока — тэма вельмі складаная і дастаткова супярэчлівая. Гэты даследчы працэс патрабуе вядомых мастацка-эстэтычных супастаўленняў беларускага дойлідства з будаўніцтвам суседніх краін, падрабязнага параўнальнага аналізу. І наогул пастаноўка праблемы менавіта «беларускага барока» ўяўляецца бессэнсоўнай хаця б таму, што ў той час беларусы не мелі ўласнай дзяржаўнасці і нацыянальна-культурнай свядомасці, знаходзіліся пад моцным уціскам польскай культуры пры амаль поўным спыненні расійскага ўплыву. Хутчэй правамоцна ставіць пытанне аб архітэктуры барока Рэчы Паспалітай ці Вялікага княства Літоўскага і яе рэгіянальнай вызначальнасці, як гэта робіцца мастацтвазнаўчай навукай суседніх краін — Польшчы і Балтыі. Тым больш што дзейнасць буйнейшых дойлідаў гэтай эпохі не абмяжоўвалася арэалам Беларусі.

Другая абставіна — аб якой архітэктуры вядзецца размова? Яна дыферэнцыруецца на прафесійную і этнаграфічную, гарадскую і правінцыйную, мураваную і драўляную, элітную і паўсюдную. Аб'яднаная агульнай мастацка-стылявой эстэтыкай, архітэктура ў кожным выпадку мае свае адметныя рысы, свае вытокі і высновы — знешнія (замежныя), унутраныя (народна-этнаграфічныя) і сімбіёзныя (прафесійна-народныя).

З часу сваёй кансалідацыі беларуская народнасць дыферэнцыруецца на розныя сацыяльныя класы і групы, таму і яе будаўнічая культура не з'яўлялася адзінай па свайму ідэйна-мастацкаму зместу — тое, што было шырока распаўсюджана сярод заможных магнатаў і шляхты, буйных культавых канфесій, было далёка ад эстэтыкі і архітэктурна-будаўнічых традыцый простага народа. Спынімся на пытанні элітнай архітэктуры барока ў Беларусі, паспрабуем у агульных рысах нагадаць, вынікам якіх уплываў з'явілася мастацка-стылявая характарыстыка манументальнага сакральнага і свецкага магнацка-шляхецкага будаўніцтва XVII—XVIII стст. Ці правамоцна

абвяшчаць яе «самабытнай беларускай разнавіднасцю барока» з «яркім нацыянальным характарам»?[1]

Зарадзілася барока ў Італіі ў сярэдзіне XVI ст. і найвышэйшага росквіту дасягнула ў Рыме ў XVII ст. Сапраўдным яго стваральнікам лічыцца вялікі Мікеланджэла, які «адкрыў свету сваю сікстінскую столь». Ірацыянальнае па духу і ілюзорна-натуралістычнае па форме барока атрымала распаўсюджанне не толькі ў Італіі і Іспаніі, але і ва Усходняй Еўропе. Пасля Люблінскай царкоўнай уніі 1569 г. і стварэння Рэчы Паспалітай каталіцкае барока хутка распаўсюдзілася і на тэрыторыі Беларусі. Манументальнае барока як адзін з эпахальных гістарычных еўрапейскіх стыляў — гэта архітэктура адносна невялікай колькасці будынкаў, належачых буйным свецкім і духоўным феадалам, і зусім не ўяўляе агульнанародную мастацка-будаўнічую культуру. Высокамастацкая прафесійная архітэктура барока — здабытак асобных рэпрэзентацыйных будынкаў, адметных сваім выглядам ад масавай забудовы, якая і ўяўляе і складае архітэктурны воблік краіны. Архітэктура унікальных манументальных будынкаў адлюстроўвае эстэтыку пануючай эліты грамадства.

Вострае рэлігійнае супрацьстаянне інтэнсіфікавала развіццё ў Беларусі культавай архітэктуры. Першыя крокі стылю барока з'яўляюцца з рэлігійна-палітычным рухам контррэфармацыі, якая з 1570 г. з Ватыкана пачала падпарадкоўваць сабе культурна-мастацкае жыццё Рэчы Паспалітай і перш за ўсё яе элітную сферу[2]. Перыяд ад Люблінскай царкоўнай уніі да падзелаў Рэчы Паспалітай у 1772, 1793 і 1795 гг.— гэта «залаты век» каталіцызму, калі чаша вагаў у духоўна-рэлігійным жыцці краіны цалкам схілілася на яго бок. Варта адзначыць, што каталіцкая царква моцна «папрацавала» ў галіне архітэктуры, праз якую паспяхова сцвярджала сваё веравызнанне.

На чале барацьбы з пратэстантызмам і праваслаўем стаяў магутны ордэн езуітаў, які надзвычай хутка распаўсюдзіўся па ўсёй Еўропе і стаў вядучай арганізацыяй у культавым будаўніцтве (у Празе заснаваў ажно тры калегіумы з буйнейшымі храмамі). Запрошаныя віленскім біскупам Валяр'янам Пратасевічам у 1569 г. езуіты разгарнулі ў Беларусі шырокамаштабную касцёльна-кляштарную будаўнічую дзейнасць, ідэалагічнай мэтай якой было сукупнасцю архітэктурна-мастацкіх сродкаў, багаццем і прыгажосцю вонкавага і ўнутранага ўбрання сакральных манументаў сцвердзіць прыярытэт рымска-каталіцкай царквы, умацаваць прэстыж папскай курыі, які пахіснуўся пад магутнымі ўдарамі Рэфармацыі. Царква патрабавала ўражлівай патэтычнай архітэктуры, якая б садзейнічала абуджэнню рэлігійнага натхнення і ўмацоўвала ўплыў каталіцызму. У мностве

---

[1]Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 2. Мн., 1988. С. 23, 36.

[2]Milobedzki A. Zarys dziejow architektury w Polsce. Warszawa, 1989. S. 136.

ўзводзяцца касцёлы і калегіумы па ўзору рымскіх, часам непасрэдна па чарцяжах, дасланых з Рыма. Суровая дысцыпліна ордэна езуітаў распаўсюджвалася і на архітэктурную дзейнасць (часам барока вызначаюць як «езуіцкі стыль»). Усе праекты езуіцкіх касцёлаў і рэзідэнцый зацвярджаліся ў Рыме[3] і выконваліся толькі архітэктарамі-езуітамі[4]; у Рым пастаянна дасылаліся справаздачы аб будаўніцтве[5].

Узорам для езуіцкіх касцёлаў у Рэчы Паспалітай становіцца рымская царква Іль Джэзу — галоўны храм ордэна, збудаваны паводле праекта Віньёлы ў 1568—1584 гг. Гэты архітэктурны твор «езуіцкага барока» служыў прататыпам шматлікіх барочных касцёлаў XVII—XVIII стст. Рэчы Паспалітай (у першай палове XVII ст. аднатыпных касцёлаў паўстала амаль 20[6]). У Беларусі гэты прататып з'явіўся асновай для езуіцкіх храмаў у Нясвіжы і Гродне, у Польшчы — Любліне (1586—1604), Кракаве (1605—1619) і Варшаве (1608—1626); на Украіне — у Львове (архіт. Я. Брыана, 1610—1631).

Нясвіжскі езуіцкі касцёл Божага цела — першы ва Усходняй Еўропе твор касцёльнага барока, які атрымаў у спадчыну кампазіцыйна-мастацкі канон рымскай бажніцы. Узведзены архітэктарам-езуітам Янам Марыя Бернардоні ў 1586—1593 гг., усяго праз пяць гадоў пасля асвяшчэння рымскай святыні, касцёл быў прыстасаваны пад мясцовыя ўмовы і патрэбы: быў зменшаны па маштабе, скарочаны па даўжыні, пазбаўлены асобных элементаў (адсутнасць пары бакавых капліц і эмпораў). Падобны езуіцкі касцёл у 1587—1595 гг. Бернардоні ўзводзіць у Калішы (Польшча). Ва ўсіх гэтых архітэктурных манументах езуіты рэпрэзентуюць найбольш касмапалітычны стыль барока. Архітэктары-езуіты прыўнеслі на мясцовую глебу новую рымскую базілікальную сістэму арганізацыі архітэктурнай прасторы, асабістую схему галоўнага фасада, вялізны ордэр не толькі на фасад, але і ў інтэр'ер храма, прытрымліваючыся кананічнага члянення ўсёй прасторы на пралёты-нефы, а фасада — на адпаведныя праслы. Асноўныя характарыстыкі барока — буйнамаштабнасць, пластычная архітэктоніка, грувасткасць аб'ёмаў і форм, плаўнае іх супадпарадкаванне і перацяканне. Апошняму асабіста садзейнічала спрадвечна барочная форма валюты, вынайдзеная Ф. Бруналескі ў дэкоры ліхтара купала сабора Санта Марыя дэль Ф'ерэ ў Фларэнцыі. Для шэрагу каталіцкіх храмаў гэтага стылю

---

[3]Lorentz St. Materiały do historii Wileńskiej architektury barokowej i rokokowej. Warszawa, 1989. S. 4.

[4]На схіле барока езуіты прыцягвалі дойлідаў і іншага веравызнання, напрыклад пратэстанта І. К. Глаўбіца.

[5]У 1744 г. рэктар віленскага калегіума Св. Яна дасылае ў Рым справаздачу аб сканчэнні алтароў у касцёле. Не дзіўна, што з-за недаследаванасці беларускіх матэрыялаў у Ватыкане яшчэ не выяўлена ніводнага арыгінальнага праекта езуіцкага касцёла ці кляштара.

[6]Milobedzki A. Zarys dziejow architektury w Polsce. S. 177.

ў Беларусі ўласцівы рысы, якія склаліся пад уплывам паўночна-італьянскага барока,— касцёлы кармелітаў у Мядзелі (1739—1754 гг.) і Магілёве (1739—1752 гг.), мальтыйцаў у в. Сталовічы (Баранавіцкі раён, 1740—1746 гг.), бернардзінцаў у в. Будслаў (Мядзельскі раён, 1767—1783 гг.), езуітаў у Полацку (1745 г.) і в. Лучай (Пастаўскі раён, 1766—1776 гг.).

Безумоўна, кожная езуіцкая архітэктурная святыня мела свае адрозненні ад рымскага прататыпа, аўтарска-асобасную яго інтэрпрэтацыю, таму што тады яшчэ не было плагіяту. Але гэта не можа з'яўляцца крытэрыем нацыянальнай выключнасці ці асаблівасці таго ці іншага твора дойлідства. Больш таго, гаварыць аб нацыянальных асаблівасцях «езуіцкага барока» парадаксальна, паколькі яно з'яўлялася адным са сродкаў барацьбы супраць спрадвечна нацыянальнага праваслаўнага веравызнання беларускага народа, яго самасвядомасці.

Касцёльна-кляштарная архітэктура іншых шматлікіх каталіцкіх ордэнаў у Беларусі была таксама звязана з уплывам італьянскай мастацкай школы барока. Мастацкія прынцыпы і формы італьянскага барока становяцца адпраўным момантам у фарміраванні архітэктуры еўрапейскіх краін. Міграцыя форм барока з-за Альп ажыццяўлялася і на Рэч Паспалітую. У 1697 г. царскі стольнік Талстой падчас знаходжання ў Магілёве адзначаў у сваіх падарожных нататках наступнае аб першым каталіцкім храме горада (фундаваны польскім каралём Жыгімонтам III у 1594 г.): «Гэты касцёл невялікі, у імя Небаўзяцця Багародзіцы, служаць у ім плябаны, пабудаваны ён на рымскі ўзор...»[7] Касцёл Св. Стэфана ў Полацку таксама збудаваны італьянскім дойлідам у 1745 г.[8] Найбуйнейшы кляштар картэзіянцаў у Бярозе збудаваны італьянскімі архітэктарамі ў 1648—1689 гг. (мог параўнацца толькі з кляштарам на гары Св. Бярнара ў Альпах у Італіі). Манахаў ордэна запрасіў сюды з Трэверы (Францыя) падканцлер літоўскі Казімір Леў Сапега; першы камень касцёла заклаў папскі нунцый у Польшчы Яндрэ Торэс. Прафесар П. Вебер у пачатку нашага стагоддзя, разглядаючы архітэктуру Вільні, прыходзіць да высновы, што ў архітэктуры барочных і ракайльных касцёлаў горада пераважае ўплыў італьянскай архітэктуры побач з нямецкай, аўстрыйскай і польскай[9]. Арыентацыю духоўнай і свецкай алігархіі на лепшыя ўзоры італьянскай архітэктуры адзначаюць польскія даследчыкі[10]. Трэба адзначыць, што архітэктура італьянскага барока не знайшла для сябе глебу ў краінах пратэстанцкай рэлігіі (Англіі,

---

[7]Яцкевіч З. З гісторыі каталіцтва ў Магілёве //Хрысціянская думка. 1993. № 2. С. 49.

[8]Квитницкая Е. Д. Белорусские коллегиумы //Архитектурное наследство. 1972. Вып. 19. С. 21.

[9]Weber P. Wilna. Eine vergessene Kunststatte. Jena, 1917.

[10]Morelowski M. Zarysy syntetyczne sztuki Wilenskiej od gotyku do neoklasycyzmu. Wilno, 1938—1939. S. 311—312.

Шатландыі, Швейцарыі і інш.), апалагеты якой вялі адкрытую крытыку рымскай царквы.

Несумненны ўплыў рымскіх капліц на віленскую архітэктуру адзначае польскі даследчык А. Мілабедзкі[11]. Прататыпам касцёлаў-маўзалееў становіцца капліца пры касцёле Санта Марыя Маджыоры ў Рыме (1605—1616). Падобныя храмы ўзводзяцца ў Воўчыне (Камянецкі раён, Троіцкі касцёл), Мядзелі (Станіславаўскі касцёл), Лошыцы (Мінскі раён, капліца-пахавальня), Вільні (касцёл Св. Казіміра). Паліганальны цэнтрычны тып храма з манументальнай мураванай архітэктуры прыўносіцца ў драўлянае культавае дойлідства — шасціграннным шатровым зрубам быў вырашаны касцёл у в. Дварэц (Дзятлаўскі раён). Вытокам для трынітарскага касцёла ў Вільні з'явіўся касцёл Сан Андрэа ў Рыме[12].

Высокі міжнародны прэстыж мастацкай культуры Італіі спрыяў шырокай дзейнасці італьянскіх архітэктараў далёка па-за межамі радзімы. Выхадцы з мастацкіх асяродкаў Італіі складалі ў XVII—XVIII стст. найбольш кваліфікаваную частку дойлідаў як Цэнтральнай Еўропы, так і на тэрыторыі Беларусі. На працягу XVI—XVIII стст. тут тварылі буйныя дойліды-італьянцы К. Ангіяліні, Я. М. Бернардоні, Абрахам Антоні Гену, М. Дзігрэп, Якуб, Павел і Іосіф Фантана, П'етра Ёганс Перці, Антоніа Парака з Генуі, Трэвана дэ Лугана, Мікеланджэла Палоні, Франчэска Плацідзі, Іначэнца Мараіна, Канстанціна Тэнчэлі, М. Бачарэлі, М. Педэці, Дж. Сака, Карла Спампані. Побач з імі будавалі немцы Ян Самуэль Бекер, Ян Фрэдэрык Кнобель, Лаўбе, Ю. Мёзер, Ю. Піёла, М. Д. і К. Ф. Пёпельманы, К. Пойкер, Я. Шміт, К. Шыльдгауз, бельгійцы Дзідэрштэйн, К. Пенс, француз Якуб Габрыэль, ірландзец Клайр, галандцы П. Нонхарт і Ван Дадэн, палякі Ян Заора, Томаш Жэброўскі, Л. Лютніцкі, Б. Тышэцкі, А. Асікевіч. Неабходна нагадаць імя венскага дойліда Габрыэля Грубера (06.05.1740—26.03.1805), які ў 1784 г. трапіў у Полацкую акадэмію і выкладаў у ёй курс фізікі і архітэктуры. У 1788 г. ён пабудаваў пры акадэміі трохпавярховы корпус для фізічнага музея, бібліятэкі, карціннай галерэі і тэатра і ўпрыгожыў іх фрэскамі.

У гэтай плеядзе архітэктараў значна меньш прадстаўнікоў мясцовага паходжання, таму што ў Беларусі на той час не было ўласнай архітэктурнай школы. З пачатку станаўлення беларускай народнасці (XIII—XIV стст.) у складзе Вялікага княства Літоўскага і Рэчы Паспалітай прафесійнай мастацкай адукацыі ў Беларусі не існавала. Яе ролю выконвалі будаўнічыя аб'яднанні (цэхі), дзе майстэрства дойлідства перадавалася непасрэдна з пакалення ў пакаленне, ад

---

[11]Гл.: Lorentz St. Materiały do historii Wilenskiej architektury barokowej i rokokowej. Warszawa, 1989. S. 8—9.

[12]Baranowski J. Barokowa architektura sakralna w Wielkim Ksiestwie Litewskim // Biuletyn Historii Sztuki. 1984. № 4.

майстра да вучня. Тым не менш яны не выставілі са свайго асяроддзя буйных, еўрапейскага ўзроўню дойлідаў і самі ў сваёй творчасці арыентаваліся на заходнееўрапейскія мастацкія традыцыі. Буйнейшых дойлідаў для каталіцкага будаўніцтва на працягу XVII—XVIII стст. выхоўвала Акадэмія Св. Лукаша ў Рыме, мастацкія акадэміі ў Парыжы, Кракаве, Санкт-Пецярбурзе і інш. Яны былі амаль што недасягальнымі для простага люду. Больш таго, намаганні каталікоў прыцягнуць абітурыентаў з руска-беларускага асяроддзя для адукацыі ў навучальных установах Рыма не мелі поспехаў[13]. І толькі дзякуючы падтрымцы багатых мецэнатаў туды траплялі выхадцы са збяднелай беларускай шляхты і гарадскія рамеснікі з мастацкіх цэхаў. Першая цывільная школа будаўнічага мастацтва была арганізавана ў Гродне пад схіл барока ў канцы XVIII ст. пад кіраўніцтвам каралеўскага архітэктара-італьянца Дж. Сака; на мяжы XVIII—XIX стст. выхаванцам Акадэміі Св. Лукаша Францішкам Смуглевічам засноўваецца мастацкі факультэт у Віленскім універсітэце. Езуіты ў мясцовых калегіумах паступова ажыццяўляюць падрыхтоўку сярод брацii і сваіх дойлідаў, што былі неабходны для шырокай будаўнічай прасторы Беларусі. З канца XVIII ст. архітэктура як вучэбная дысцыпліна ўводзіцца ў езуіцкім калегіуме ў Полацку. Прафесійны архітэктар барока звычайна быў прадстаўніком вольна канкурыруючых майстроў, задавальняўся пратэкцыяй ордэна, манарха, магната, заможнага мецэната, якія ў гэты перыяд арыентаваліся на заходнееўрапейскія архітэктурна-мастацкія школы. Буйныя дойліды арганізоўвалі свае варштаты (італьянскі варштат Яна Баптыста Фалконі ў Малапольшчы).

У адрозненне ад моцнага езуіцка-контррэфармацыйнага пратэктарата менш артадаксальныя каталіцкія ордэны, як, напрыклад, бернардзінскі, рэалізоўвалі свае пастулаты больш індывідуальна. Важнае значэнне меў кляштар у Гарадзішчах (Пінскі раён). Сюды прывёў манахаў-бенедыкцінцаў у 1659(62) г. ваявода полацкі Ян Кароль Копец з вядомага італьянскага прыстанку Монтэ-Касіна і, надзяліўшы багатымі ахвяраваннямі, пабудаваў ім драўляны касцёл і кляштар пад адпаведнай назвай Castrum Cassinum (Пастаянны лагер Касіна). Пад кіраўніцтвам свайго настаяцеля Станіслава Кляшкоўскага манахі ў 1774 г. збудавалі мураванае прыстанішча — сапраўдны барочны архітэктурна-мастацкі твор накшталт італьянскага. Базыльяне, якія разгарнулі асабліва шырокае будаўніцтва ў трэцяй чвэрці XVIII ст., прыцягваюць для стварэння сваёй мураванай царквы ў Віцебску ў 1743 г. таленавітага італьянскага архітэктара Іосіфа Фантану[14]. Эфектнае і пластычнае барока ілюструе касцёл Марыі ў

---

[13]Мараш Я. Н. Ватикан и католическая церковь в Белоруссии (1569—1795). Мн., 1971. С. 58.

[14]Хмяльніцкая Л. У. З гісторыі віцебскага базыльянскага кляштара //Гістарычна-археалагічны зборнік. Мн.,1994. С. 201—213.

Заслаўі, пабудаваны ў 1774—1780 гг. па складзеным яшчэ ў 1765 г. праекце італьянскага дойліда Паўла Антонія Фантаны. Нагляд за будаўніцтвам ажыццяўляў таксама вядомы дойлід італьянец Карла Спампані. Фантана ў 1749 г. узводзіць у Заслаўі і кляштар місіянераў.

Дзякуючы ўзмацненню міграцыі ў Рэч Паспалітую дэкаратараў з паўночнай Італіі надзвычайны росквіт набывае прыўнесеная з Рыма тэхніка стукавага скульптурна-арнаментальнага дэкору касцёльнага інтэр'ера[15]. Аздабленне ў 1653 г. урачыстага інтэр'ера касцёла аўгусцінцаў у Міхалішках (Астравецкі раён), пабудаванага бельгійцам К. Пенсам, належыць арцелі італьянскіх майстроў пад узначальваннем фларэнтыйца П'етра Перці — аўтара афармлення выдатнага твора барока — касцёла Св. Пятра і Паўла ў Вільні (1668—1675). Італьянец Каэтан Ангіяліні (1748—1816), ураджэнец П'ячэнцы, вучыўся жывапісу ў Вероне. У 1756 г. уступіў у езуіцкі ордэн; у 1786 г. прыбыў у Віцебск, дзе з 1789 па 1801 г. кіраваў будаўніцтвам езуіцкай школы і перабудовай інтэр'ераў касцёлаў. Ужо пазней літоўскі архітэктар-езуіт Лаўрын Гуцэвіч (05.08. 1753—11. 12. 1798), выхаванец Віленскай езуіцкай акадэміі, які прайшоў архітэктурную школу ў Рыме і Парыжы, уражаны рымскімі архітэктурнымі шэдэўрамі, узвёў у 1787—1794 гг. па заказу біскупа Станіслава Богуш-Сестранцэвіча ў Маляцічах (Крычаўскі раён) касцёл у выглядзе паменшанай копіі вядомага сабора Св. Пятра ў Рыме.

Сярэдзіна XVIII ст. у сакральнай архітэктуры Рэчы Паспалітай прыкметна феноменам, які атрымаў назву «віленскае барока». Гэта быў час нязвыклага росквіту касцёльнага будаўніцтва — ордэны ўзводзяць касцёлы і кляштары высокага архітэктурна-мастацкага ўзроўню з ракайльнай стылявой афарбоўкай. Вільня — культурна-рэлігійны цэнтр Вялікага княства Літоўскага, была пад моцным цывілізацыйна-культурным уплывам Захаду. Вызначэнне стылю звязана з адбудовай Вільні пасля пажару 1737 г., асноўную ролю ў якой адыграў архітэктар з Сілезіі Іаган Крыштаф Глаўбіц (1700 (?)—03.03. 1767). Менавіта яго творчасцю славута гэта стылявое адгаліноўванне еўрапейскага барока, якое ахоплівае арэал Беларусі і Літвы. Гэты выдатны віленскі дойлід стварыў такія архітэктурныя шэдэўры, як уніяцкая царква ў Полацку (Сафійскі сабор), дамініканскі касцёл у Валынцах (Верхнядзвінскі раён), касцёл кармелітаў у Мсціславе, Крыжаўзвіжанскі касцёл у Быстрыцы (Астравецкі раён), уніяцкую царкву ў Барунах (Ашмянскі раён). Архітэктура «віленскага барока» ёсць мастацтва найвышэйшай еўрапейскай меры, маналітнае паводле эстэтычнага зместу, бо з'яўлялася вынікам творчасці аднаго вялікага дойліда (можна параўнаць з Растрэлі ў Расіі), які знайшоў на абшарах краіны спрыяльную глебу для рэалізацыі сваёй мастацкай канцэпцыі. Помнікі архітэктуры «віленскага барока» з'яўляюцца нацыянальным здабыткам, але не ўвасабленнем

---

[15]Milobedzki A. Zarys dziejow architektury w Polsce. S. 193.

нацыянальнага мастацка-эстэтычнага і творчага патэнцыялу; гэта рэалізацыя асабістай мастацка-творчай праграмы дойліда, інспіраванай росквітам нямецкага ракайльнага мастацтва. Творчасць буйнейшага дойліда перыяду позняга барока і ракако ў Беларусі І. К. Глаўбіца адны польскія даследчыкі адносяць да «адной з разнавіднасцей барока ў Рэчы Паспалітай абодвух народаў, а таксама да асабістых кірункаў у еўрапейскай архітэктуры»[16], другія (З. Хорнунг, В. Татаркевіч, У. Дрэма і інш.) — да здабыткаў польскай культуры, а яе мастацка-эстэтычныя вытокі бачаць у Сілезіі.

Магутнеючае ў той час Вялікае княства Літоўскае складала значную частку інтэграванай Еўропы і магнатэрыя, незлічонымі шляхамі імкнулася ўмацаваць спрыяльную супольнасць з заходнееўрапейскімі краінамі. Правамоцна гаварыць аб новай рэгенерацыі агульнага касмапалітычнага дваранства (у Чэхіі пераважна будавалі палацы нямецкія вяльможы[17]). Асваенне культуры Захаду было неад'емнай умовай прыналежнасці да элітнай часткі грамадства, якая праз уладнае абаянне мастацтва сцвярджала сваю арыстакратычную фанатычна замкнёную саслоўную выключнасць. Канцлер Вялікага княства Літоўскага Леў Сапега з маленства навучаецца ў славутым у той час Лейпцыгскім універсітэце. Дастаткова нагадаць культурную арыентацыю мецэнатаў архітэктуры віленскага барока Пацаў. Канцлер Вялікага княства Літоўскага Крыштаф Зігмунт Пац пасля заканчэння Кракаўскага універсітэта ў 1632 г. дзесяць гадоў навучаўся ў Перуджыі, Гразе, Францыі, Іспаніі, Англіі і Галандыі. Падскарбі надворны літоўскі Пётр Пац таксама пасля сканчэння Віленскай акадэміі вандруе па Францыі, Італіі, Іспаніі і ў 1618 г. наведвае Рым і Падую. Менавіта Пацы, дзеячы высокага еўрапейскага ўзроўню, прычыніліся да магнацкага мецэнацтва мастацтва барока на Віленшчыне. Фундатар касцёлаў Св. Тэрэзы і Св. Пятра і Паўла ў Вільні Стэфан Пац з юнацкіх гадоў ажыццяўляе доўгія вандроўкі па Еўропе, наведвае і вывучае культуру Італіі, Германіі, Аўстрыі, Баварыі, Нідэрландаў, Швейцарыі[18]. Толькі за сто гадоў Рэфармацыі з магнацкіх радоў Вялікага княства Літоўскага ва універсітэтах Заходняй Еўропы навучалася 466 чалавек[19]. Частка заможнага люду краіны, асабліва тая, што змагла набыць у адпаведных навучальных установах Еўропы багатыя веды, здрадзіла нацыянальнай культуры, стала яе апанентам, амаль поўнасцю страціла сваю этнічную самасвядомасць (элітная частка насельніцтва перайшла на бок заходнееўрапейскага, у асноўным польскага, укладу жыцця)[20].

---

[16]Lorentz St. Materiały do historii Wilenskiej architektury barokowej i rokokowej. S. 25.

[17]Маца И. Л. Архитектура Чехословакии. М., 1959. С. 178.

[18]Там жа. С. 13—15.

[19]Грицкевич В. П. Путешествия наших земляков: Из истории страноведения Белоруссии. Мн., 1968. С. 9.

[20]Трэба адзначыць, што не ўсе магнаты Беларусі здрадзілі духоўнаму жыццю народа, свайму паходжанню, нягледзячы на свецкае жыццё ў рамках польскай культуры і каталіцызму, як, напрыклад, Радзівілы.

Вялікая роля ў сцвярджэнні высокага мастацтва барока ў Беларусі належыць нясвіжскаму спадару Мікалаю Крыштафу Радзівілу («Сіротцы»). Менавіта яго мецэнацтву (пасля вандравання ў Рым у 1567 г. і пераходу ад кальвінізму на бок контррэфармацыі) абавязана ўзнікненне буйнейшай езуіцкай святыні ў Нясвіжы, а не ў сталіцы дзяржавы Вільні. Агульна прызнана мецэнацтва ў галіне архітэктуры Яна Казіміра Сапегі, полацкага ваяводы Дамініка Служкі, біскупа Еўстахія Катовіча. Сын Льва Сапегі Казімір вучыўся ў Баварыі, потым у Галандыі і Італіі. Напэўна, па гэтай абставіне фундаваны паміж 1633 і 1639 г. алтар касцёла Іаана Хрысціцеля ў Воўпе (Ваўкавыскі раён) так многа агульнага мае з сакральным мастацтвам Германіі і Малапольшчы[21].

Касмапалітычна настроеныя магнаты і заможная шляхта арыентуюцца на стыль прыдворнага жыцця французскіх каралёў і саксонскіх курфюрстаў, хоць большасць шляхты яшчэ знаходзіліся ў рэчышчы сармацкай культуры[22]. Мясцовыя магнаты не толькі па сваёй заможнасці, але і па праводзімай знешняй і ўнутранай палітыцы часта перавышалі еўрапейскіх уладароў, былі здольныя ўвасабляць манаршы мастацка-стылявы ўзровень пры стварэнні сваіх рэпрэзентатыўных рэзідэнцый. Манія манументальнага рэпрэзентатыўнага будаўніцтва ахоплівае магнатэрыю, некаторыя з якой неўзабаве становяцца і сапраектантамі сваіх палацаў. Сярод магнатэрыі і заможнай шляхты квітнее мецэнацтва, праз якое пераймалася гатовая еўрапейская мадэль вялікасвецкай палацава-сядзібнай культуры. Пры каралеўскім двары ў Варшаве фарміруецца вялізны апарат мастакоў, асабліва нямецкіх дойлідаў, які ўзначальвалі буйнейшыя архітэктары таго часу Ян Крыштаф Навуман, Іахім Яух, Ян Фрэдэрык Кнобель, бацька і сын Пёпельманы. Кожны з магнатаў імкнуўся мець пры сваім двары абавязкова замежнага высокапрафесійнага дойліда: Пацы — італьянца П'етра Перці, Радзівілы — Я. М. Бернардоні, Сапегі — немца Я. Бекера і італьянцаў Палоні і Перці, Сангушкі пры двары ў Смалянах (Аршанскі раён) — італьянца Паўла Фантану, А. Тызенгаўз — італьянца Дж. Сака. Яны прыўнеслі ў Рэч Паспалітую формы французскай рэпрэзентатыўнай палацавай архітэктуры, узбагачанай у Германіі ў духу квітнеючага барока-ракако. Пасля 30-гадовай працы на каралеўскія заказы Аўгуста ІІ Моцнага выдатнейшага французскага архітэктара і мастака Мейсанера змяняе наступны французскі архітэктар Віктар Луіс і іншыя, запрошаныя да каралеўскага двара Ст. А. Панятоўскім. Галоўны каралеўскі архітэктар Аўгуста ІІ Моцнага, буйнейшы прадстаўнік позняга барока і ракако, стваральнік дрэздэнскага Цвінгера Матэвуш

[21]Церашчатава В. В., Ярашэвіч А. А. Волпенскі алтар //Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1977. № 1. С. 37—39.

[22]Віленскі кашталян, нясвіжскі магнат Мацей Радзівіл нават прысвячаў свае паланезы саксонскаму курфюрсту Антонію і прынцэсе Ганне (Лыч Л., Навіцкі У. Гісторыя культуры Беларусі. Мн., 1996. С. 89).

Даніэль Пёпельман праектуе шэраг выдатнейшых каралеўскіх палацаў Рэчы Паспалітай, сярод якіх Новы замак у Гродне. Над ім працуе і сын Пёпельмана Караль Фрэдэрык і другі каралеўскі дойлід Яух. Рукапісны атлас праектаў гэтых каралеўскіх палацаў выяўлены аўтарам у аддзеле мастацтваў Львоўскай бібліятэкі імя В. Стэфаніка[23]. Не была гэта з'ява характэрнай выключна для Рэчы Паспалітай; на працягу XVII—XVIII стст. у Чэхіі і Маравіі пераважна працавалі выдатныя італьянскія і нямецкія архітэктары[24].

У XVII—XVIII стст. фарміруецца агульнаеўрапейскае касмапалітычнае дваранства. Натуральна, што рэзідэнцыі новай магнатэрыі па сваёй функцыянальнай і мастацкай арганізацыі падобны адна на другую і адрозніваюцца толькі якасцю і маштабнасцю, якія знаходзіліся ў залежнасці ад фінансавых магчымасцяў фундатара. Барочныя палацавыя рэзідэнцыі, узнікшыя ў Еўропе, ідэнтычныя, маюць агульную кампазіцыйную аснову. Паміж імі няма мясцовых адрозненняў, якія ў сярэднявеччы і ў эпоху Адраджэння назіраліся ў розных краінах і абласцях. К канцу XVII ст. у Францыі склаўся еўрапейскі ідэал барочнай каралеўска-арыстакратычнай палацава-паркавай рэзідэнцыі тыпу «entre cour et jardin» («паміж дваром і паркам»), распрацаваны буйнейшым французскім архітэктарам Ш. Бландэлем. Заканадаўцам моды ў палацава-сядзібнай архітэктуры эпохі барока становіцца Францыя, прыдворны стыль Людовікаў. Узнікшы там прынцып арганізацыі параднай рэзідэнцыі вакол унутранага, расчыненага вонкі параднага двара, так званага курданёра, набыў паўсюднае прызнанне. Французскія ўзорныя праекты становяцца асновай для шэрагу чэшскіх і славацкіх арыстакратычных рэзідэнцый. Тут назіраецца дакладнае чляненне аб'ёмаў: цэнтральны корпус палаца завершаны высокім мансардным паверхам, бакавыя вылучаюцца асобнымі павільёнамі. Галоўны будынак мае традыцыйную падоўжную форму з флігелямі па баках, цэнтр падкрэслівае размешчаная насупраць галоўнага ўваходу лесвіца з балконам, а ў звернутым да парка фасадзе вылучаецца гранёны эркер бальнай залы. Асабліва тыповае аб'яднанне больш нізкіх бакавых флігеляў з галоўным корпусам бакавымі кругавымі аркадамі са стварэннем разам з франтальнай агароджай і пышнай брамай параднага двара-курданёра. Кожны дваранін ў арганізацыі свайго быту паўтараў у адпаведным маштабе схему арганізацыі каралеўскага двара: чэлядзь замяніла світу, разбуральны этыкет — палацавы цырыманіял, а прасторавая структура загарадных палацаў і сядзіб з іх анфіладным размяшчэннем парадных памяшканняў нагадвала каралеўскі палац.

Пасля рэнесансных абарончых замкаў і палацаў жаданай марай магнатаў становіцца Версаль з яго пышнай архітэктурай і буйнамаштабнай планіровачнай арганізацыяй (нагадаем «Беластоцкі Версаль»

---

[23]Allgemeiner sachsischer Atlas. Sachsische Palaste in Poland (Всеобщий саксонский атлас. Саксонские дворцы в Польше).

[24]Маца И. Л. Архитектура Чехословакии. С. 179.

Браніцкага). Парадны дзядзінец ад фронту ахоплівалі палацавыя карпусы і ажурная агароджа з брамай. За палацам у адпаведнасці з цэнтральнай воссю сіметрыі высаджваўся рэгулярны парк. Такія «бландэлеўскія» палацы ўзводзяцца апошнім польскім каралём у Гродне, Сангушкамі ў Заслаўі (пабудаваны архітэктарам-італьянцам П. А. Фантана ў сярэдзіне XVIII ст., не захаваўся). Велічны палац у Шчорсах (Навагрудскі раён) — вынік плённай працы замежных дойлідаў француза Якуба Габрыэля і італьянцаў Дж. Сака і К. Спампані. З'яўляецца французскі ламаны дах. Але асабліва дакладна дойліды прытрымліваліся французскіх узораў пры трактоўцы ракайльных палацавых інтэр'ераў. Нават сам Мейсанер, выдатны парыжскі архітэктар і дэкаратар, праектаваў інтэр'еры для палацаў Рэчы Паспалітай, нават элементы аздобы якіх выконваліся ў Парыжы[25].

Для забеспячэння апартаментаў арыстакратыі моднай у Еўропе і пры двары французскіх каралёў шпалернай і дывановай прадукцыяй магнаты Радзівілы, Агінскія ў XVIII ст. засноўваюць шпалерныя мануфактуры ў сваіх маёнтках у Слуцку, Міры, Слоніме, Альбе пад Нясвіжам. Граф А. Тызенгаўз выклікае з Германіі, Галандыі, Аўстрыі майстроў, і на Гарадніцы ў Гродна ў новапабудаваных камяніцах знакаміты Якаў Бэкю ўладкоўвае нябачныя дагэтуль каралеўскія мануфактуры. Кардоны на карэліцкія шпалеры рыхтавалі прыдворныя мастакі-іншаземцы Юзэф і Рудольф Хескія. Сюжэты і кампазіцыі шпалер пераносіліся з карцін еўрапейскіх мастакоў XVII—XVIII стст. А. Вестэрфельда, Дэль Бэнэ, дэ Воза і інш. Лічаць, што асновай для шпалеры «Узяцце ў палон Станіслава Міхаіла Крычэўскага» з радзівілаўскай серыі паслужыла карціна на тую ж тэму прыдворнага мастака А. Вестэрфельда[26]. У Слуцку Радзівіламі была створана знакамітая фабрыка слуцкіх паясоў, на чале якой стаяў майстар-турак Ян Маджарскі, а вытворчасцю займаліся запрошаныя майстры з Турцыі і Персіі.

На еўрапейскім узроўні працякае жыццё каралеўскага двара ў Гродне. Прафесар з Манпелье Жыльберт пры палацы А. Тызенгаўза стварае не горшы, чым любы еўрапейскі, батанічны сад. Гродзенскі староста стварае стацыянарны тэатр, балетную вучэльню, аркестр. Гетман Міхал Казімір Агінскі пры сваім палацы ў Слоніме па заходняму ўзору стварыў рэгулярны парк з фантанамі, павільёнамі, «кафехаўзам». Для будаўніцтва стацыянарнага тэатра-оперы пры сваім палацы ў Слоніме гетман Агінскі запрашае вядомага італьянскага архітэктара-дэкаратара Іначэнца Мараіна[27]. У ім працаваў з 1781 па 1788 г. музыка Фелічэ Марыні, берлінскія маэстра Кірнбер-

---

[25]Milobedzki A. Zarys dziejow architektury w Polsce. S. 231.

[26]Трызна Д. С. Карэліцкія шпалеры //Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1971. № 3. С. 38.

[27]Цеханавецкі А. Слонімскае мецэнацтва Міхаіла Казіміра Агінскага //Беларусіка-Albaruthenica. Кн. 1. Мн., 1993. С. 73.

гер, Тэльман, Бэке, Маюнхгаўзер, салістамі выступалі выдатныя італьянскія, нямецкія і чэшскія артысты, а таксама палякі і мясцовыя ўраджэнцы, якіх вучылі дзеля «бэльканта» італьянскай мове. У «канцэртзале» тэатра гучалі творы прадстаўнікоў самай значнай у тагачаснай Еўропе так званай Мангеймскай школы — усё тое, што тады было папулярным і ставілася на вялікіх сцэнах опернага свету. Сваім музыкам гетман даваў выдатныя інструменты, зробленыя Амаці, Гварнеры, нават Страдывары і інш. У нясвіжскім опернабалетным тэатры Радзівілаў працавалі вядомыя італьянскія балетмайстры Пуціні, Дзюпрэ, танцоўшчыкі Г. і Л. Петынеці, французскі балетмайстар Ф. Ле Ду, іграў турэцкі аркестр, працавалі нямецкі дырыжор і кампазітар Я. Дусік, італьянскія скрыпач Д. Канстанціні і кампазітар-спявак Д. Альберціні. Шмат прадстаўнікоў замежжа знаходзілася сярод трупы слуцкага тэатра Гераніма Радзівіла. Вядома, гэта істотна адбівалася і на тэатральным рэпертуары.

Гэты адыход ад архітэктурнай тэмы зроблены з мэтай падкрэсліць арыентацыю свецкай эліты Беларусі на заходнееўрапейскую культуру, у тым ліку і яе мастацка-архітэктурную эстэтыку. Славутыя магнацкія двары Беларусі, як і каралеўскі, культывавалі агульнаеўрапейскі касмапалітычны стыль жыцця, культуры, мастацтва і архітэктуры, мала меўшых агульнага з нацыянальнымі мастацкімі і будаўнічымі традыцыямі. Барочны стыль жыцця эліты — у глорыфікацыі ўрачыстых выездаў і святаў, пышна інсцэніраваных богаслужэннях, прадстаўленнях італьянскай оперы і «галантных» п'ес, поліфанічнай музыкі барока і ракако. Усё гэта патрабавала спецыяльнай архітэктурна-мастацкай аправы, «брыльянтавай» агранкі, ажыццяўляць якую былі закліканы замежныя італьянскія, нямецкія, французскія дойліды і мастакі. Архітэктурна-мастацкая трактоўка палацаў еўрапейскіх сталіц мела агульную ідэйна-эстэтычную і фарматворчую аснову, агульны для еўрапейскага дваранства густ.

Шырокамаштабнае сакральнае і свецкае будаўніцтва толькі ў нейкай ступені магло быць задаволена творчасцю буйнейшых замежных архітэктараў. Большасць твораў дойлідства былі справай невядомых цэхавых муляраў, не знаёмых у дасканаласці з каталіцкай мастацкай праграмай, будуючых паводле кансерватыўных схем, распаўсюджаных у дадзеным арэале. Праектная дзейнасць у Беларусі высокапрафесійных замежных дойлідаў рэалізоўвалася намаганнямі мясцовых мулярскіх цэхаў. Але і гэтая агульнавыказваемая думка застаецца гіпатэтычнай. Напрыклад, І. К. Глаўбіц для рэалізацыі свайго праекта евангелічнай кірхі ў Вільні (1737—1738) запрасіў нямецкіх муляраў і цесляроў, нягледзячы на тое што ў горадзе існаваў высокапрафесійны цэх муляраў, які ўзводзіў шматлікія будынкі ў Беларусі (кляштар дамініканцаў у Друі, 1763—1775, італьянскі архіт. А. Парака). У любым выпадку архітэктурны змест будынка належаў мастаку-праектанту. Канечне, інтэрпрэтацыя мясцовымі мулярамі архітэктурных элементаў і дэталяў не магла ў дасканаласці адпавя-

даць канонам Віньолы і дэ ла Порты, вызначалася вядомай ступенню утрыроўкі і дылетантызму. Да правінцыйнага архітэктурнага будаўніцтва заходнееўрапейскі мастацкі ўплыў даходзіў рэхам, праяўляўся даволі павярхоўна. Менавіта ў ім неабходна шукаць мясцовыя асаблівасці мастацтва архітэктуры.

Навукова-наіўныя разважанні шэрагу мастацтвазнаўцаў аб адаптацыі заходнееўрапейскіх, асабліва італьянскіх, дойлідаў да мясцовых умоў, густаў і архітэктурнага вопыту і якія таму ствараюць нацыянальныя па зместу творы не маюць пад сабой важкіх падстаў. Творчасць ні Бернардоні, ні Глаўбіца не мае нічога агульнага з традыцыямі нацыянальнага дойлідства, акрамя ўсяленскіх якасцяў, уласцівых высокамастацкім архітэктурным творам, – прапарцыянальнасці, гарманічнасці, маляўнічасці і г. д. Наадварот, павялічаная скульптурна-арнаментальная дэкарыроўка будынкаў, велізарныя вокны палацаў не ўвязваліся з суровым кліматам і адсутнасцю італьянскага блакітнага неба і яркага сонца. А калі прыхільнікі нацыянальнай выключнасці аргументуюць сваю пазіцыю эстэтычным густам менавіта мясцовых заказчыкаў, дык зноў жа трэба сур'ёзна аналізаваць культурна-эстэтычныя прыярытэты грамадскай эліты, якіх мы мімаходам крануліся вышэй.

Раскошныя барочныя будынкі ўзводзіліся не для беларускага народа, а дзеля яго дэнацыяналізаванай мізэрнай вярхушкі. Яе парадна-палацавыя прыстанкі сваёй архітэктурнай раскошай, скульптурным і мастацкім багаццем, цудоўным паркавым асяроддзем, як скіты, адасабляліся і супрацьпастаўляліся ўсяму архітэктурнаму і грамадскаму асяроддзю. Усе гэты будынкі былі творамі іншаземных дойлідаў, якія запрашаліся для выканання асобных заказаў, і рэдка хто тут зачапляўся па добрай волі. Гэтыя дойліды будавалі па густах і ўяўленнях, незнаёмых і чужародных народу, у агульным ускосна садзейнічаючы палітыцы выкаранення не толькі нацыянальнага мастацтва, але і нацыянальных кадраў дойлідаў. Можна ставіць пытанне і аб асэнсаваным гвалтоўным насаджэнні барока ў краіну (абшар Беларусі), архітэктура якой не прайшла агульнаеўрапейскія этапы гатычнага і рэнесанснага мастацка-стылявога развіцця (праявіліся ў рудзіментах). Па крайняй меры асвечанае Рымам езуіцкае барока, безумоўна, супрацьпастаўлялася папярэдне пануючаму візантызму, адпаведна рэлігійнаму супрацьстаянню.

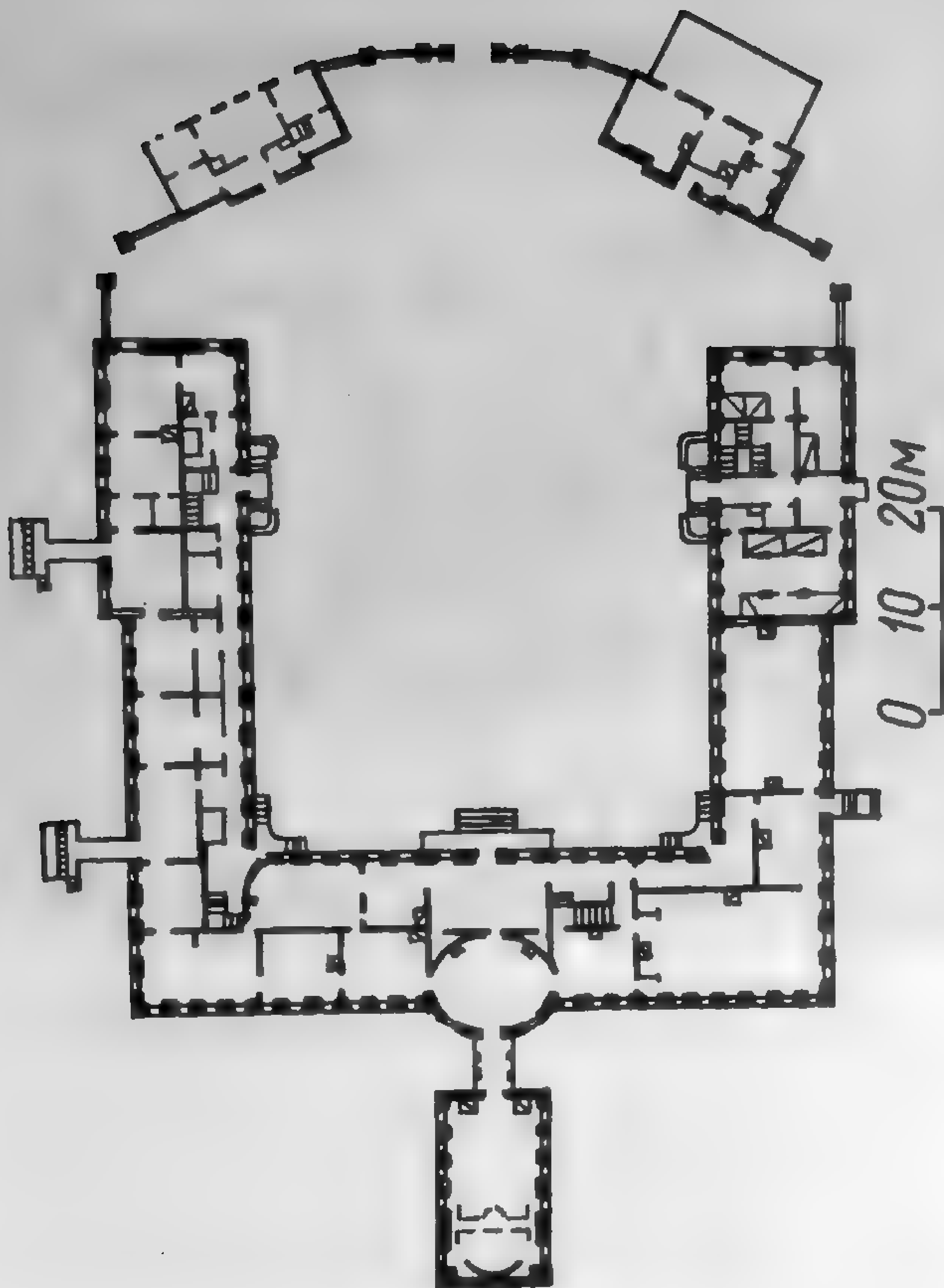
Тым не меньш ва ўсёй сукупнасці праяў і вытокаў архітэктура перыяду барока ў Беларусі — агульнанацыянальны здабытак. Барочныя архітэктурныя манументы арганічна ўвайшлі ў архітэктурнае асяроддзе краіны, уключыліся ў архітэктурны воблік яе гарадоў і вёсак. Для каго б яны не ўзводзіліся, яны стаяць на беларускай зямлі, будаваліся ў яе гістарычным і геапалітычным асяроддзі, і з часам у працэсе гістарычнай практыкі яны зрасліся з гэтым асяроддзем. Як і для іншых краін, барока было параджэннем аб'ектыўнага

ходу гістарычнага развіцця феадальнага грамадства ва ўсёй Еўропе; яно б з'явілася на Беларусі і без замежных дойлідаў і мецэнатаў, магчыма, у другім выглядзе, але з'явілася б. Элітная архітэктура гэтай эпохі — вынік мецэнацтва духоўных і свецкіх феадалаў — складае найбольш каштоўную, высокамастацкую і высокапрафесійную частку архітэктурнай спадчыны краіны. Па сутнасці, элітная архітэктура барока ў Беларусі была глыбока інтэрнацыянальнай, знаходзілася ў аб'ектыўнай агульнаеўрапейскай мастацка-стылявой эвалюцыі. Беларускае дойлідства барока неабходна разглядаць у непарыўнай сувязі з агульным працэсам развіцця сусветнай мастацкай культуры. Толькі тады раскрыецца яго месца ў агульнаеўрапейскім гісторыка-культурным працэсе. Непасрэдны ўдзел у буйнамаштабнай будаўнічай практыцы Беларусі заходнееўрапейскіх дойлідаў, сувязь і творчыя кантакты з перадавой, прагрэсіўнай архітэктурай Еўропы не дэнацыяналізавалі беларускую культуру, не адарвалі яе ад славянскіх каранёў. Наадварот, гэта рабіла станоўчы ўплыў на беларускую мастацкую культуру, садзейнічала засваенню і перанясенню на родную глебу праз непасрэдныя кантакты ўсяго перадавога і прагрэсіўнага з заходнееўрапейскага мастацтва. Імкненне ігнараваць моцны ўплыў заходнееўрапейскай будаўнічай культуры барока, што нібыта шкодзіць пачуццю нацыянальнай самасвядомасці, наадварот, збядняе і прыніжае цывілізацыйны прэстыж нацыі.

45. г. Гродна. Каралеўскі палац. Сеймавая зала

46. г. Гродна. Каралеўскі палац. Праект нямецкага архітэктара К. Ф. Пёпельмана

47. г. Парыж. Праект палаца. Архітэктар Ш. Бландэль



48. г. Гродна. Каралеўскі палац. План

49. г. Гродна. Каралеўскі палац. Нямецкі архітэктар К. Ф. Пёпельман, 1734—1751 гг. Мал. І. Пешкі. Пач. XIX ст.

50. г. Віцебск. Успенская царква кляштара базыльян. Архітэктар І. Фантана, 1715—1743 гг. Мал. І. Пешкі. Пач. XIX ст.

51. в. Шчорсы (Навагрудскі р-н). Палац Храптовічаў. Архітэктар Я. Габрыель, Дж. Сака і К. Спампані, 1770—1776 гг.

52. в. Воўчын (Камянецкі р-н). Троіцкі касцёл. Невядомы архітэктар, 1733 г.

53. г. Нясвіж. Касцёл езуітаў. Італьянскі архітэктар Я. М. Бернардоні, 1586—1593 гг.

В.В.Калнін

АРХІТЭКТАР Я.М.БЕРНАРДОНІ – ПРАДВЕСНІК БАРОКА Ў БЕЛАРУСІ

Фарны касцёл у Нясвіжы лічыцца першым помнікам барока ў Беларусі. Ды не толькі ў Беларусі, але і на тэрыторыі ўсёй тагачаснай Рэчы Паспалітай. Творцам касцёла быў Ян Марыя Бернардоні. Імя архітэктара даволі добра вядомае ў беларускай мастацтвазнаўчай літаратуры, але без падрабязнасцей яго біяграфіі. У дадзеным артыкуле мы маем на мэце ўдакладніць гэты прабел.

Матэрыял, сабраны тут, быў прыгатаваны ў час складання праекта рэстаўрацыі нясвіжскай ратушы. Якраз пад той час былі апублікаваны гісторыкам Г. Галенчанкам і архітэктарам Т. Габрусь чарцяжы, якія нібыта выканаў Я. М. Бернардоні[1].

Мы таксама пазнаёміліся з чарцяжамі альбома, які захоўваецца ў акадэмічнай бібліятэцы ў Кіеве, і далі яму назву «кіеўскі». Альбом гэты мае 71 аркуш, чарцяжамі і малюнкамі запоўнены 122 старонкі. Большасць чарцяжоў з'яўляюцца перамалёўкамі з архітэктурных трактатаў XVI ст., але ёсць і арыгінальныя праекты.

Сярод чарцяжоў знаходзяцца планы і фасады некаторых нясвіжскіх пабудоў: езуіцкага касцёла і калегіума, радзівілаўскага замка, княжацкага палаца ў Альбе, ратушы. Тады было зроблена дапушчэнне, што ўсе гэтыя будынкі таксама праектаваў Бернардоні. Таму ў праекце рэстаўрацыі нясвіжскай ратушы прадугледжана па аднаўленых ярусах размясціць музей архітэктара Бернардоні. Пачалося дэталёвае вывучэнне яго біяграфіі і творчасці.

У пошуках вобраза музея і яго героя ўдзельнічалі розныя людзі, якіх, разам сабраўшы, цяжка назваць калектывам, бо гэта было хутчэй навукова-выхаваўчае асяроддзе. Арганізатар асяроддзя — Галіна Пятроўна Жаровіна, аўтар праекта рэстаўрацыі ратушы і адначасова кіраўнік гуртка «Батлейка» пры рэстаўрацыйна-мастацкім вучылішчы ў Міры. Для навучэнцаў — членаў гуртка — гэта была і работа (абмеры, выкананне чарцяжоў), і вучоба (вывучэнне гісторыі мастацтва), і забава (пастаноўка спектакляў у «Батлейцы»).

Спачатку група добра праштудыравала працы польскага даследчыка Ежы Пашэнды і польскі «Слоўнік езуітаў-мастакоў», па якіх даследчыкі пазнаёміліся з гісторыяй узнікнення архітэктурных помнікаў Нясвіжа і біяграфіяй архітэктара Бернардоні[2].

У апошняй чвэрці XVI ст. сярод шляхты Вялікага княства Літоўскага назіраецца схіленне да каталіцызму. Значную ролю ў працэсе акаталічвання шляхты, асабліва той, якая насяляла тэрыторыю сучаснай Беларусі, аказвала дзейнасць князя Мікалая Крыштафа Радзівіла, празванага «Сіроткам». Пасля смерці бацькі, заўзятага

[1]Габрусь Т., Галенчанка Г. Праверанае алгебрай гармонія //Мастацтва Беларусі. 1990. № 5. С.70–75.

[2]Paszenda J. Nieznane źódło do driejów budowy kościoła Sw. Piotra w Krakówie // Biuletyn Historii Sztuki. T. XXVIII. N 1. 1996. S. 40–44; Яго ж. Kościoł Bożego Ciała w Nieświeżu //Kwartalnik architektury i urbanistyki. T.XXI. R. 1976. Z. 3. S. 19–216; Popłatek J., Paszenda J. Słownik jezuitów-artystów. Kraków, 1972.

кальвініста Радзівіла «Чорнага», пад уплывам езуітаў «Сіротка» пераходзіць да каталіцызму і становіцца яго адданым прыхільнікам. Дзеля доказу вернасці выбранаму вызнанню і пашырэнню яго па радзівілаўскіх маёнтках і дзе далей князь вырашыў заснаваць у сваёй радавой сталіцы — Нясвіжы езуіцкі калегіум і касцёл.

У 1582 г. прадстаўнікі езуіцкага ордэна наведалі Нясвіж. Забудова мястэчка была драўлянай, прадстаўнікам Нясвіж не спадабаўся і ў справаздачным лісце да Рыма яны празвалі яго логавам. Гэта вельмі ўзрушыла Радзівіла, і ён паабяцаў зрабіць з «логава» сапраўдны горад. Было распачата нябачнае дагэтуль у тутэйшых мясцінах шырокамаштабнае будаўніцтва: сам горад з плошчай-рынкам і прадстаўнічай ратушай з вежай і гадзіннікам, вакол плошчы — мураваныя камянічкі, па чатырох вуглах горада — касцёлы і царква з кляштарамі, пры пад'ездах да горада — абсаджаныя дрэвамі дарогі з мураванымі слупамі, пры ўездах — мураваныя гарадскія брамы. Побач з горадам, па-за ставамі, будаваўся мураваны княжацкі замак з бастыённымі ўмацаваннямі па апошняму слову абарончай тэхнікі, прынятай у Еўропе.

Толькі пасля гэтага пачынання езуіты далі згоду на заснаванне нясвіжскага калегіума, краевугольны камень якога быў закладзены ўлета 1586 г. Праект калегіума быў распрацаваны ў Рыме, у Нясвіжы яго толькі нязначна ўдакладнялі ў адпаведнасці з існуючай сітуацыяй.

Іначай выглядае гісторыя закладання езуіцкага касцёла. Пры Мікалаі Радзівіле «Чорным» касцёла ў Нясвіжы не было. Калі ж ён існаваў тут, то, напэўна, быў драўляны і пасля замацавання пратэстантызму пры двары «Чорнага» быў знесены. У 1582 г. князь «Сіротка» закладвае мураваны касцёл і ў 1584 г. перадае яго езуітам, абяцаючы тэрмінова скончыць будаўніцтва і аздабленне святыні. Аднак езуіцкае кіраўніцтва выказала сумненне адносна адпаведнасці будаванага касцёла да вымогаў ордэна. Відаць, былі некаторыя сумненні і ў самога фундатара, асабліва пасля яго вяртання з паломніцтва на Святую Зямлю і знаёмства падчас падарожжа з найноўшым будаўніцтвам у Рыме. У гэтых адносінах варта прывесці заўвагу, якую падае ў сваім лісце з Міра да Рыма адказная асоба езуітаў Рэчы Паспалітай правінцыял Кампана, што калі Радзівіл «што-небудзь дзе толькі ўбачыць, то жадае мець у сябе».

Яшчэ два гады цягнуліся развагі наконт лёсу нясвіжскага касцёла, пакуль улетку 1586 г. не вырашылі разбурыць толькі што ўзведзены храм і будаваць новы. Дзеля стварэння новага езуіцкага касцёла ў Нясвіжы пільна чакалі даўно замоўленага з Рыма дасведчанага архітэктара. Нарэшце ў жніўні 1586 г. архітэктар прыязджае ў Нясвіж. Ім быў манах-езуіт Ян Марыя Бернардоні. Было яму тады каля 45 гадоў, і шлях да Нясвіжа склаўся для яго няпроста.

Ян Марыя Бернардоні нарадзіўся каля 1541 г. у мясцовасці Каньё (Cagno) правінцыі Кома на поўначы Італіі. Гэта край ла-

годных гор і маляўнічых азёр. Мы шукалі па ўсіх картах патрэбную мясцовасць, але ў Мінску такіх карт не аказалася. Знайшлася толькі ў Кіеве падрабязная нямецкая карта Швейцарскіх Альпаў яшчэ з мінулага стагоддзя. Каньё на ёй — маленечкая кропачка пасярод гор ля самай мяжы са Швейцарыяй. Нават цяпер, згодна з сучаснымі даведнікамі, у гэтай мясцовасці налічваецца ўсяго каля 800 жыхароў. Для самых цікаўных можна паведаміць, што даехаць да Каньё магчыма цягніком ад правінцыяльнага цэнтра Кома на захад да станцыі Сольбіата-Альбіолё, а адтуль да места 2,5 км на поўнач. У мясцовасці вырошчваюць зерневыя культуры, ёсць вытворчасць віна і нейкі тэкстыль. Але вернемся да нашага архітэктара.

Будаўніком Бернардоні становіцца яшчэ на радзіме. Гэтаму спрыяла асяроддзе, бо шмат знакамітых будаўнікоў, архітэктараў і скульптараў Італіі паходзілі з правінцыі Кома. Сярод апошніх нават утварылася асобная школа разьбяроў, вядомых пад назвай «камаскі», г.зн. якія паходзяць з Кома. Некаторыя з іх працавалі на працягу XVI—XVII стст. у Рэчы Паспалітай, выконваючы надмагіллі для заможнай шляхты і клеру.

Бернардоні добра ведаў матэматыку і імкнуўся стаць архітэктарам. Пасля дзесяці гадоў працы мулярам Бернардоні ў Рыме ва ўзросце 23 гадоў уступае ў ордэн езуітаў. З гэтага часу і да канца жыцця ён застаецца манахам. На працягу сямі гадоў ягоным кіраўніком пры рымскіх будоўлях быў Дж. Трыстана (з Ферары, 1515—1574). Потым была праца ў Абруца, Неапалі. Тут на працягу чатырох гадоў кіраўніком Бернардоні быў таксама вядомы архітэктар Дж. дэ Росі.

У 1577 г. Бернардоні выязджае на востраў Сардзінію. Пры ад'ездзе ён атрымлівае ад свайго правінцыяла кнігу Віньёлы «Правілы чатырох ордэраў архітэктуры». З новага месца працы Бернардоні дасылае ў Рым праекты трох езуіцкіх калегіумаў, здзейсніць якія яму не давялося: пасля настойлівых просьбаў даслаць дасведчанага архітэктара, якога дамагаўся «Сіротка», Бернардоні ў 1583 г. накіроўваецца ў Літву.

Аднак даехаць у тым годзе да места новага прызначэння — да Нясвіжа — архітэктару не давялося. Па дарозе ён быў перахоплены ў Любліне рэктарам будаванага тут калегіума Варшэвіцкім. Гэта была вельмі ўплывовая асоба ў Рэчы Паспалітай. Пасля навучання ў Падуі і Вітэнбергу Варшэвіцкі знаходзіўся пры польскім каралі як сакратар, адным з першых у краіне ўступіў у ордэн езуітаў, быў арганізатарам Акадэміі ў Вільні, займаўся выхаваннем каралеўскіх дзяцей і г.д.

Відаць, атрымаўшы звестку аб ад'ездзе Радзівіла «Сіроткі» ў падарожжа да Іерусаліма, Варшэвіцкі вырашыў скарыстаць дасведчанага архітэктара дзеля прыспешвання люблінскіх езуіцкіх будоўляў. У гэтых мэтах даволі часта тагачасных архітэктараў акрамя праектавання прымушалі працаваць фізічна на рыштаваннях. Лічылася, што

гэта дае добры прыклад для іншых працаўнікоў, а таксама атрымліваецца эканомія ў грашовых выдатках. На гэтым грунце паміж Бернардоні і рэктарам узнік канфлікт. Адразу па прыездзе архітэктар заявіў, што кельню ў рукі не возьме, бо яшчэ 11 гадоў таму генерал езуітаў звольніў яго ад фізічнай працы, а да Рэчы Паспалітай ён дасланы выключна дзеля прыгатавання планаў і кіраўніцтва будоўляй.

Такі супраціў з боку простага манаха здаўся паўсюдна шанаванаму Варшэвіцкаму вельмі дзёрзкім. Былі падрыхтаваны лісты ў Рым са скаргамі на непакорлівага архітэктара. У іх, між іншым, пісалася, што ў вольны час Бернардоні захапляецца чытанкай не толькі архітэктурных прац, але і іншых твораў, якія да прафесіі дачынення не маюць. У 1584 г. яго ўжо намерваліся адправіць назад у Рым, але гэтага не адбылося, бо Бернардоні нарэшце саступіў вымоглым патрабаванням.

За тры гады, праведзеныя ў Любліне, Бернардоні выканаў таксама праекты калегіума і касцёла для Познані, Каліша, праект адбудовы пасля пажару касцёла брыгітак у Гданьску.

Толькі ў 1586 г. пасля новых напамінкаў з боку Радзівіла аб дасланні архітэктара, з'яўляецца Бернардоні ў Нясвіжы і застаецца тут на працягу 13 гадоў. З самага пачатку яго чакала шмат работы. Па-першае, належала здзяйсняць нагляд за толькі што распачатай будоўляй калегіума. Праект быў ужо падрыхтаваны ў Рыме ягоным былым кіраўніком Джаванні дэ Росі, Бернардоні рабіў па ім толькі карэкціроўкі. Галоўнай жа справай быў касцёл езуітаў. Яго трэба было і праектаваць, і будаваць.

Працы ў Нясвіжы рухаліся вельмі хутка. Ужо праз год пасля прыезду Бернардоні быў закладзены навугольны камень новага касцёла. Менавіта за гэты час быў падрыхтаваны яго праект. Перад Бернардоні стаяла няпростая задача. Акрамя неабходнасці прытрымлівацца ў знешнім выглядзе новай пабудовы прынятага езуітамі ўзору іх рымскага храма Іль-Джэзу, трэба было лічыцца таксама з пажаданнямі фундатара — князя Радзівіла.

Касцёл павінен быў належаць езуітам і адначасова заставацца парафіяльным. Акрамя таго, святыня будавалася як помнік, як месца вечнага спачынку прадстаўнікоў радзівілаўскага роду; інакш кажучы, павінна была стаць маўзалеем Радзівілаў. Шматпланавае прызначэнне касцёла вымагала дакладнай апрацоўкі яго праекта. У ім было закладзена, напрыклад, аж чатыры лесвіцы, каб забяспечыць адасоблены шлях да ложаў і хораў членам княжацкай сям'і, святарам, вучням калегіума і парафіянам. Былі закладзены таксама два асобныя ўваходы да крыпты-падзямелля, дзе ў розных яго частках змяшчаліся труны князёў, манахаў і знакамітых парафіян.

Вядома, што Бернардоні ў працы дапамагаў менскі ўраджэнец, былы кушнер Ян Франкевіч, які пасля ўступу да езуітаў працаваў у Нясвіжы пекарам. Бернардоні вывучыў яго на архітэктара. Пазней,

на пачатку XVII ст., Франкевіч збудаваў у Вільні касцёл Св. Казіміра, які і цяпер стаіць на Ратушнай плошчы.

Пазней у нясвіжскім касцёле шмат чаго было спрошчана, пераброблена, дададзена новага, асабліва ў сярэдзіне XVIII ст., але аснова будынка як знутры, так і звонку засталася нязменнай ад часоў Бернардоні. Відаць, у праектаванні прымаў удзел і сам Радзівіл «Сіротка», бо вельмі трапна акрэслівае яго ў адным са сваіх лістоў: «Заклаў новы касцёл, які мае быць збудаваны на крыж з купалам пасярод яго на версе, згодна таго спосабу, які быў абумоўлены з Айцамі».

Будоўля касцёла вялася няспынна, і праз тры гады паўстала неабходнасць узвядзення купала. Кіраўнік правінцыі Кампана не пажадаў даверыць гэтую працу Бернардоні, адзначаючы, што хоць ён і добры праектыроўшчык, але мае занадта малую практыку і лепш запрасіць сюды іншага архітэктара, а менавіта Джозэфа Брыцыо. Гэта быў вельмі шанаваны ў Польшчы архітэктар-езуіт, заняты адразу на некалькіх будоўлях. У Нясвіж ён прыехаў толькі ў студзені 1592 г. і хутка ад'ехаў. Мабыць, Брыцыо абмежаваўся толькі парадамі, як узнесці купал, усёй працай, відаць, кіраваў Бернардоні. У лістападзе 1593 г. будоўля касцёла была скончана і адбылося першае набажэнства.

Касцёл езуітаў у Нясвіжы лічыцца першай пабудовай на тэрыторыі Рэчы Паспалітай у стылі барока толькі таму, што ён быў скончаны хутчэй за іншыя, закладзеныя значна раней. Так сталася дзякуючы выключна зацікаўленасці фундатара — Радзівіла «Сіроткі». Ён не дапускаў перапынку на будоўлі, своечасова выкладаючы на яе грошы і дадаўшы ў канцы суму звыш раней абумоўленай.

Пасля заканчэння сваіх прац у Нясвіжы Бернардоні ў 1599 г. выязджае ў Кракаў на будаўніцтва касцёла Св. Пятра. Захаваўся ліст Бернардоні да Радзівіла «Сіроткі», у якім ён апісвае, як ідзе яго новая праца (захоўваецца ў Варшаве: AGAD, AR, Dz.V, t. 15, nr. 590):

Яснавельможны і прывелебны Спадару,
Мір Хрысту.

З Любліна пісаў Вашай Ясн-ай Міласці, дзякуючы Вам за столькі дабрадзействаў і ласкаў да мяне. Абяцаў яшчэ напісаць з Кракава, але не рабіў гэтага раней, бо хацеў [спачатку] пагаварыць з Каралём; але таму, што будзе гэта не так скора, не раней сярэдзіны верасня, дык праз тую аказію са спад. Булгарынам (прыдворны Радзівіла Сіроткі. — *В.К.*) не хачу прапусціць магчымасці прывітаць В. Я. М-сць. І калі жадаеце ведаць аб маім дабрабыце, дзякуй Богу, ён дастаткова добры і такі ж, спадзяюся, у В. Я. М-сці. Я ўжо спыніўся ў Кракаве, аб чым напэўна В. Я. М-сць ужо ведае. Што наконт прагрэсу гэтай будоўлі (будаўніцтва касцёла Св. Пятра ў Кракаве. — *В.К.*), то ідзе ўперад, у некаторых месцах муры ўжо 10 лакцёў, так што сп. Булгарын лепей распавядзе вусна В. Я. М-сці.

Новага тут нічога не чуваць, калі не казаць, што нашыя разбойнікі ўчынілі вялікі напад: то ёсьць захапілі ўсю правізію і плату, якія [прыгатавалі] венецыянцы з Канстанцінопаля для сваіх жаўнераў, што стаяць у Венгрыі. Учора першы прывітаў Яснавельможнага сп. Кардынала (брат Сіроткі Ежы Радзівіл.— *В.К.*), які вельмі ўзрадаваўся майму прыбыццю, так што ў кожным мейсцы маю добрага пакравіцеля ад дому Радзівілаў, хай будзе імя Госпада бласлаўлёнае. Аднак жа спадзяюся, што хутка ўбачымся, на гэтым заканчваю, адзінае малюся, каб мне быць у Вашай ласцы, якую заўжды атрымліваў у мінулым.

У малітвах за В. Я. М-сць вельмі прашу. З Кракава 29 ліпеня 1599. Вітае В. Я. М-сьць айцец Валенціно Русковіа.

Di V.S. Ill-mo — Слуга Пана
Джыо Марыя дэ Бернардоні.

(Пераклаў з італьянскага Аляксандар Астравух.)

Акрамя касцёла Св. Пятра архітэктар выканаў яшчэ праект кляштара бернардзінаў у Кальварыі Зэбжыдоўскай.

У 1605 г., калі на касцёле ў Кракаве заставалася толькі ўзвесці купал, сцены далі трэшчыну. Бернардоні загадвае адкапаць падмуркі і ўзмацняе іх. Гэта была не яго віна — падмуркі закладаў іншы архітэктар, ужо вядомы нам Брыцыо. Бернардоні здолеў выправіць памылку папярэдніка — купал хутка быў узведзены і кракаўскі касцёл стаіць цэлым і дагэтуль. Але заканчэнне працы архітэктар ужо не пабачыў, бо памёр у тым жа 1605 г., 19 кастрычніка. Відаць, сказалася напружанасць душы ў час мацавання сцен — ён хварэў перад скананнем усяго толькі 9 дзён.

Распрацоўка праекта рэстаўрацыі нясвіжскай ратушы працягвалася. Былі прагледжаны ўсе пабудовы, якія мог праектаваць Бернардоні (што ў натуры, а што па публікацыях): касцёл езуітаў і адзін з карпусоў замка ў Нясвіжы, касцёлы ў Калішы, Любліне і Кракаве, капліца ў Кальварыі Зэбжыдоўскай пад Кракавам і г.д.

Асабліва ўважліва былі агледжаны нясвіжскія збудаванні. І тут высветлілася, што палацавыя карпусы ў Нясвіжскім і Мірскім замках вельмі падобныя па структуры, а калі на першы ёсць план у «Кіеўскім альбоме», то зусім верагодна, што і другі, у Міры, таксама праектаваў Бернардоні. Гэта тым больш магчыма, што калі распачалі будаўніцтва ў Нясвіжы (будаваўся не толькі касцёл з калегіумам, але ўвесь горад), то ў ім не было дзе кватэравацца. Увесь княжацкі двор і запрошаныя езуіты жылі ў Мірскім замку, аб чым сведчаць подпісы на лістах «Сіроткі» і езуіцкіх прадстаўнікоў. Потым, калі тое-сёе збудавалі ў Нясвіжы, княжацкі двор пераехаў туды, а затым і ў Міры пачалі перабудову.

Гэта было вельмі значнае адкрыццё, асабліва для навучэнцаў мірскага вучылішча: знакаміты Бернардоні працаваў у Міры! Адразу было заўважана, што па-руску «РИМ» і «МИР» — гэта адно і тое ж слова, толькі адлюстраванае. У гуртку «Батлейка» з'явілася песня:

«Ад Рыма да Міра такі далёкі пуць, стаіць горад Нясвіж — ніяк не абмінуць».

Другім адкрыццём было тое, што ў Нясвіжы мы ўбачылі Італію. Гэта асабліва будзе відавочна, калі давядзецца ўзняцца на адрэстаўраваную вежу нясвіжскай ратушы: вось палацавы корпус замка, адсюль ён выглядае як паўночна-італьянская рэнесансная віла; вось касцёл, узорам для якога быў Іль-Джэзу — галоўная святыня езуітаў у Рыме; а вось Альба — месца загараднага адпачынку і паляванняў. І ўсё гэта акаймавана каскадам ставоў, якія па сваіх абрысах вельмі нагадваюць возера Кома — цудоўную мясціну, адкуль родам быў Бернардоні.

І тады мы зразумелі, што Бернардоні пражыў у нашым краі найлепшыя 13 гадоў свайго жыцця. Усё яму тут было добра: апынуўся пры багатым княжацкім двары, ніхто не паганяў на рыштаванні, праектавання колькі хочаш — цэлы горад. І як знак падзякі за добры прытулак Бернардоні пакідае тут маленькі адбітак свайго цудоўнага роднага краю — Італіі.

Была ў Бернардоні ў Нясвіжы яшчэ адна прыемнасць — здольны памочнік і вучань Ян Франкевіч. Пра яго таленавітасць сведчыць такі факт, што калі ён сустрэўся ў 1594 г. з Бернардоні, то меў за плячыма ўжо 35 гадоў, але здолеў навучыцца складанай прафесіі архітэктара так дасканала, што пазней, у Вільні, пры будаўніцтве касцёла Св. Казіміра на працягу 20 гадоў бяззменна кіраваў і ўзвядзеннем сцен, і выстроем інтэр'ераў.

Але вернемся да Бернардоні, а дакладней — да ўяўлення яго аблічча. Невыпадковым здалося для нас ягонае спатканне і супрацоўніцтва з Франкевічам. Калі Бернардоні так не любіў рыштаванняў, а ў вольныя часіны аддаваўся чытанцы не толькі прафесійных кніжак, то, напэўна, ён меў характар мяккі і лагодны (нездарма ён саступіў патрабаванням у Любліне, ды і тут, у Нясвіжы, езуіцкія калятары адсунулі яго ад узвядзення капулы над касцёлам). А калі так, то ён павінен быў любіць ... булачкі! Мяккія, беленькія булачкі, якія найлепшым чынам мог прыгатаваць таленавіты пекар Франкевіч. Адсюль і сяброўства, адсюль і навука. Адсюль і аблічча самага Бернардоні — позірк лагодны, твар кругленькі, голены, бо быў ён простым манахам без адзначэнняў і прывілеяў, на галаве — манаская шапка з чатырма вушкамі, як прынята ў езуітаў.

Што датычыцца «Кіеўскага альбома», то ў час падрыхтоўкі праекта рэстаўрацыі нясвіжскай ратушы памочнікі з мірскага вучылішча шмат над ім папрацавалі, вышукваючы патрэбныя дэталі і аналагі. Аказалася, што перамалёўка архітэктурных дэталяў — справа нялёгкая, нават ад прафесіяналаў патрабуе вытрыманасці і спрыту. У выніку была зроблена выснова, што «Кіеўскі альбом» з'яўляўся ў першую чаргу не зборам праектаў, але «штудыюмам», г.зн. вучэбным сшыткам. Узніклі сумненні, што альбом быў выкана-

ны самім Бернардоні. І зноў пачалося вывучэнне лістоў альбома, але на гэты раз лінгвістычнае.

Некалькі чарцяжоў у альбоме маюць надпісы на польскай мове, сустракаюцца асобныя словы, напісаныя кірыліцай. На падставе таго, што адным з правілаў ордэна езуітаў было вывучэнне мовы таго краю, куды іхніх манахаў накіроўвалі, Т. Габрусь робіць выснову, што знаёмства Я. М. Бернардоні з мясцовым дыялектам было натуральнай з'явай[3].

Аднак, па-першае, веданне мясцовай мовы было патрэбна ў першую чаргу місіянеру, якім Бернардоні не з'яўляўся. Па-другое, запісы ў альбоме па сутнасці польскія, але маюць беларускія дыялектычныя адхіленні, часам з цітламі, характэрнымі для стараславянскай пісьмовасці, аднак няма ніводнага граматычнага адхілення, уласцівага іншаземцу (памылкі ў скланенні, адпаведнасці часу і г.д.). Сучаснага чытача могуць здзівіць прыклады напісання польскага «y» праз «i», альбо «c» праз «cz», але, мяркуючы па дакументах XVI ст., такое напісанне ў той час было нормай:

«Fundamenta tego domu pana radziwiła woijewodzi trockigo ten ijest uroboni f wolwarku ijego ktori naziwaie Alba z drwia ijest urobioni Ale ija tu risował ijako murowani»; «Ta kamenicia zbudowana w zamku w niezwezkiem ijego mosczi pana Radziwiła woijewodi trockiego ma na dłuzkosč łokczi siedemdziesięt litefskich A na szrokosć łokczi 24»; «... A na rogah Alkirze ijdę od spodku...»[4].

Сустракаюцца на чарцяжах таксама надпісы кірыліцай: «35 л'е локтей. сосудо хранильница»[5]. Хутчэй за ўсё надпісы рабіў мясцовы жыхар.

Здаецца, складаць альбом перамалёвак з архітэктурных трактатаў Бернардоні было непатрэбна, бо ён меў уласныя кнігі, адну з якіх, менавіта Віньолы «Аб пяці парадках архітэктуры», ён атрымаў як узнагароду яшчэ ў 1577 г.

Цяпер мы ўпэўнены, што згаданы альбом быў вучнёўскім сшыткам і належаў ён ад пачатку Яну Франкевічу. Не дзіва, што альбом апынуўся ў рэшце рэшт у Кіеве, бо Франкевіч астатнія гады правёў у Нясвіжы і памёр у Варшаве ў 1627 г. Яшчэ мала хто ведае, што шмат дакументаў па Беларусі, асабліва з радзівілаўскага архіва, таксама знаходзяцца ў Кіеве.

І вось яшчэ што. Больш пільна прыглядаючыся да чарцяжоў альбома, асабліва тых, якія не маюць подпісаў, мы звярнулі ўвагу на два з іх, якія нагадваюць вядомыя віленскія пабудовы. Яны змешчаны ў канцы альбома. Першы, на старонцы 69v, уяўляе план познеготычнай базілікі і нагадвае план касцёла Св. Яна да перабудовы. Як вядома, напачатку XVII ст. ініцыятарам перабудовы гэтага храма

---

[3]Габрусь Т. В. Архитектурное проектирование в Белоруссии. У истоков // Строительство и архитектура Белоруссии. 1990. № 4. С. 36—38.

[4]ЦНБ АН Украіны, ОР, ф. 721, с/589, арк. 6', 15', 16.

[5]Тамсама. Арк.20'.

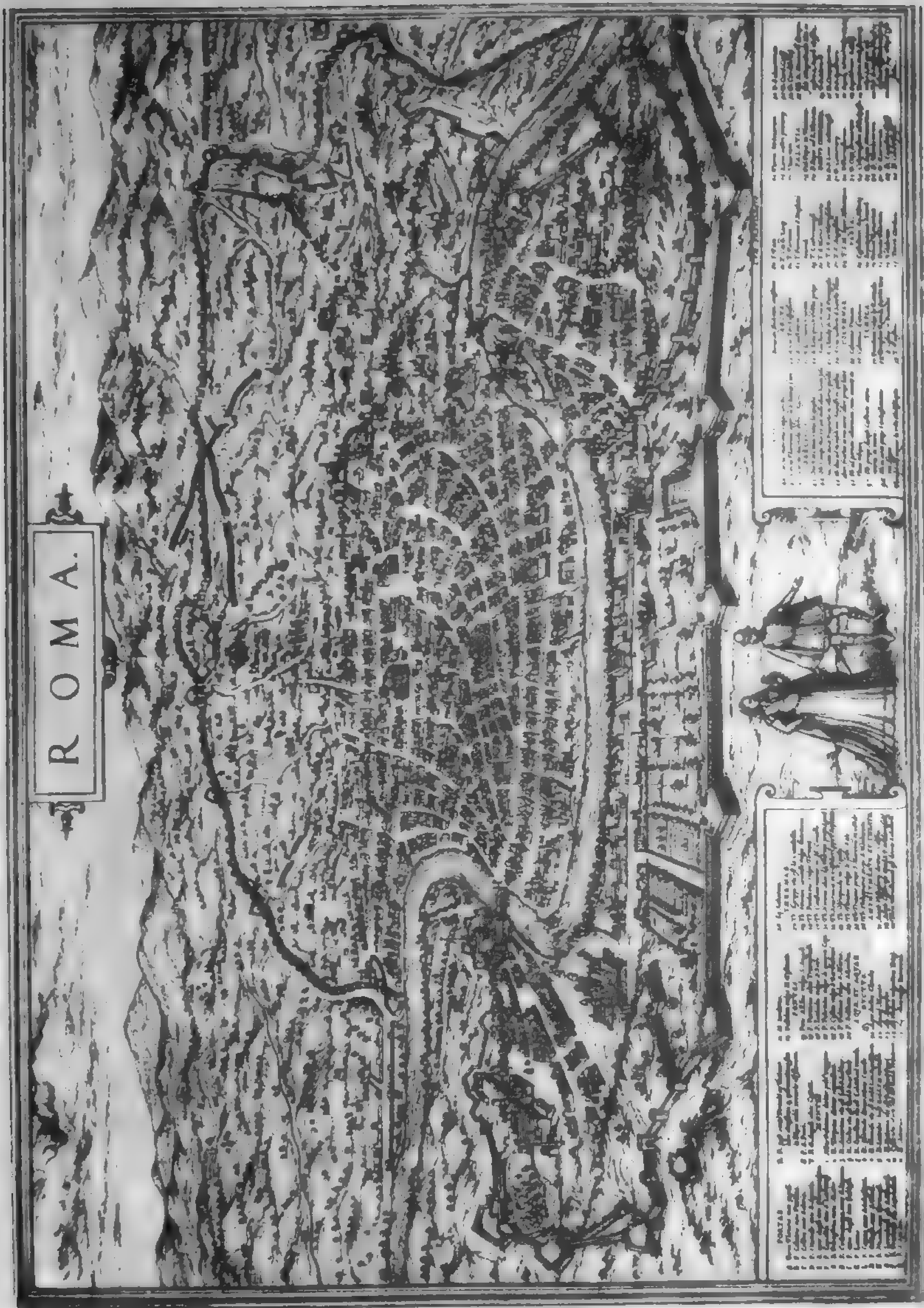
быў Павел Бокша, які меў з Я. Франкевічам сціслыя кантакты. На с. 71 альбома ёсць план другога храма, які хоць не цалкам, але па кампазіцыі нагадвае план касцёла Св. Казіміра.

Напэўна знойдуцца людзі, і сярод іх нямала будзе навукоўцаў, якія будуць аспрэчваць нашыя меркаванні, але гэта ўжо будуць тэарэтычныя разважанні. У дадзеным выпадку яны менш за ўсё мяне турбуюць.

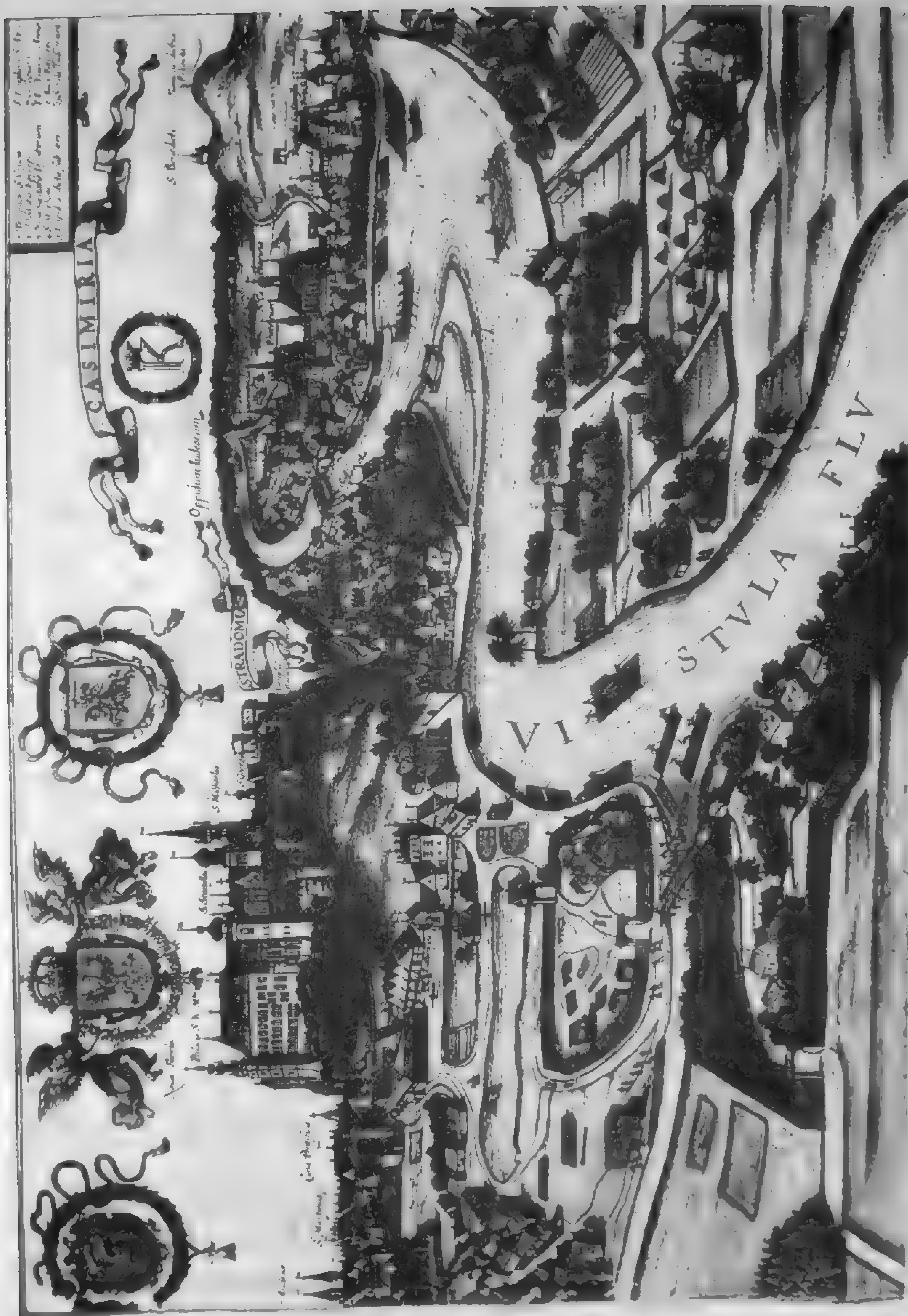
Пры знаёмстве з гісторыяй мяне ў першую чаргу турбуе не сам гістарычны факт, але асоба, якая пры гэтым факце адзначана, яе мысленне і магчымыя сувязі з іншымі асобамі, параўнанне дзеяў тае эпохі з нашым сённяшнім жыццём. Нарэшце, азнаямленне моладзі з жыццёвымі з'явамі гісторыі дапамагае ім лепш спазнаць свой край, культуру і мастацтва.

Па слядах выказаных толькі што доследаў гурток «Батлейка» падрыхтаваў невялічкую інтэрмедыю пра прыезд у Нясвіж архітэктара-манаха Я. М. Бернардоні. Зроблена гэта было з гумарам і густам, з увядзеннем у дзеянне народных персанажаў і народнай мовы. Нават батлеечная скрыня была выканана ў выглядзе нясвіжскай ратушы. Напрыканцы 1991 г. гурткоўцы стварылі ў Нясвіжы свята, прысвечанае 450-годдзю з дня нараджэння Я. М. Бернардоні, з абыходам помнікаў горада, з юбілейнымі прэзентамі, з выставай, батлеечным канцэртам і, нарэшце, выкананнем гімна ў гонар імянінніка.

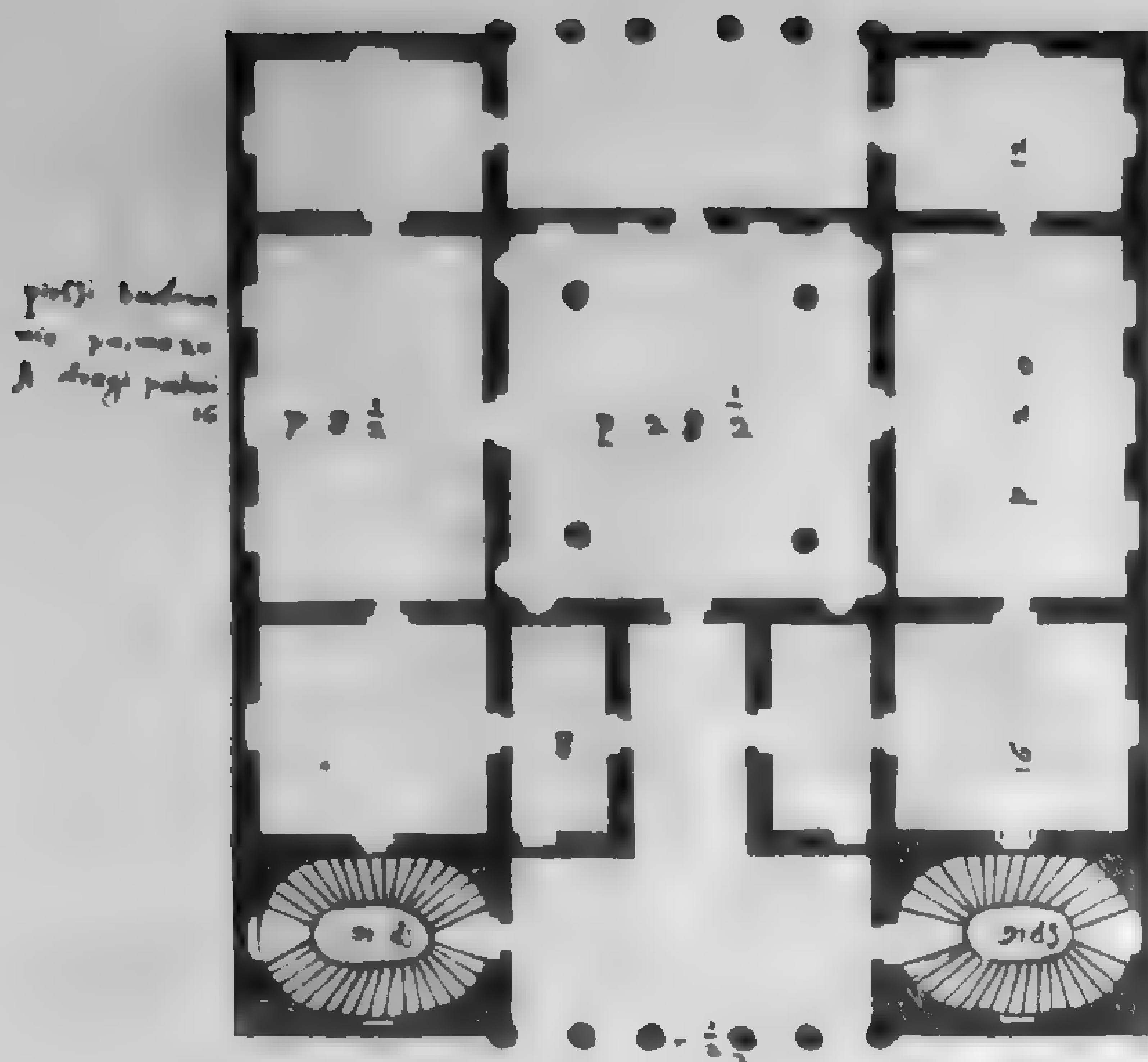
54. Міланскае герцагства. Карта 1627 г. На поўначы — возера Кома (Hondius J. Nova et acurata Italiae ... discriptio. Leyden, 1627, il. 324)

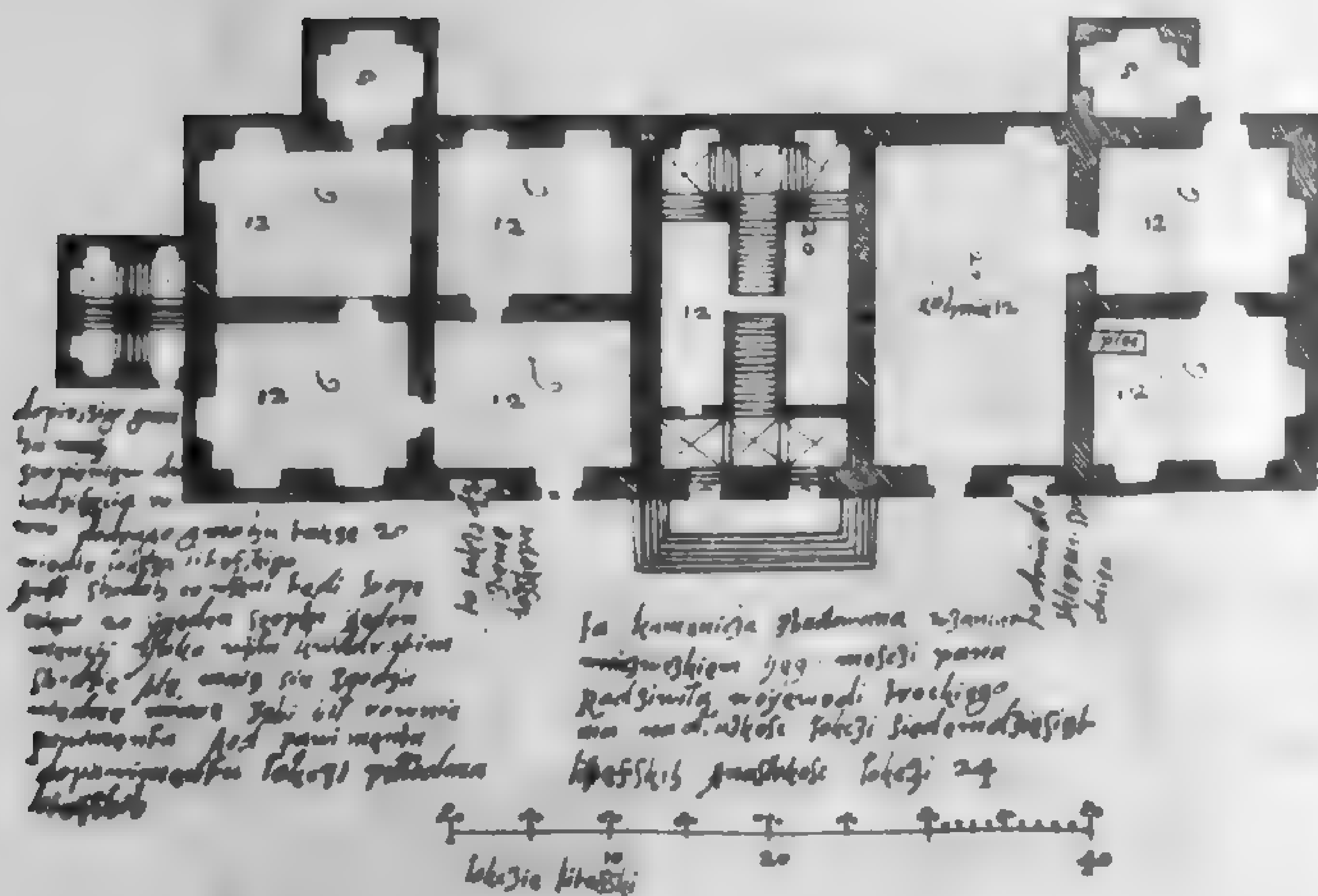


55. Выгляд Рыма ў канцы XVI ст. (Braun G. Civitates orbis terrarium. Lib. 1, 1588, il. 45)



56. Кракаў у канцы XVI ст. (illustriorum principque urbium ... Amstelodami, il.K)





57. Планы невядомага палаца з авальнымі лесвіцамі і паўднёвага корпуса замка Радзівілаў у Нясвіжы (ліст 15v. «Кіеўскага альбома»)

58. Перамалёўкі з архітэктурнага трактата С. Серліо. XVI ст. (ліст 70 з «Кіеўскага альбома»)

AR, dz. V   1.

Illustrissimo et excellentissimo Sig.re

Pax Chri.

Da Lublino scrissi a sua Ill.ma Signoria, ringratiandoli di tanti benefi-
cij et amorevolezze verso di me. Promisi ancora scrivere di Cracovia
ma non lo fatto prima, perche voleva parlare con il Re; ma perche non
vera ancora tanto presto, se non a mezzo settembre, questa occasio-
ne per il S. Bulbarin non ho voluto tralasciare di salutare V. S.
Ill.ma Et si desidera di sapere del mio ben stare, per la gra-
tia di Dio è assai bono, et cosi spero lo di V.ra S. Ill.ma Gia
io restarò qua in Cracovia, come credo che V.ra S. Ill.ma già sapra.
Quanto al progetto di questa fabrica, va avanti [?] inanzi, in alcu-
ni luoghi sono i muri alti 10. braccia, si come il Sig. Bulbarin
meglio dira a bocca a V. S. Ill.ma Di novo qua non si sente
niente, se non che se dice, che li nostri Haiduchi hanno fatto
un gran bottino: cioe che hanno pigliato tutta la provisione,
li paghe, che venevano di Constantinopoli per li soldati che stanno
in Ungaria. Heri primo salutai Illustrissimo Sig.or Cardinale
il quale molto si rallegro della mia venuta, si che in ogni luo-
gho tengo un buono protettore di Casa di Radziuili. Sit nomen
Domini benedictum. Ma perche spero, che ci vederemo presto, con
questo farrò fine, solo pregandolo che me tenga in sua gratia,
come sempre m'ha tenuto per il passato. Alli orationi di sua
Ill.ma Sig.a molto me raccomando. Di Cracovia alli 29 di
luglio di 1587 [?]   Saluta V. S. Ill.ma il p. Valentino Rusowic [?]

Di V. S. Ill.ma

Servo nel Sig.re

Gio Maria di Bernardoni

58 а. Ліст Я. М. Бернардоні да князя Радзівіла “Сіроткі”

Т.В.Габрусь

СТЫЛІСТЫЧНЫЯ АСПЕКТЫ АРХІТЭКТУРЫ ВІЛЕНСКАГА БАРОКА

Тэрмін «віленскае барока» як мастацтвазнаўчае вызначэнне архітэктурна-мастацкай сістэмы, што склалася пераважна ў культавым дойлідстве Вялікага княства Літоўскага ў сярэдзіне XVIII ст., сфармуляваны і распрацаваны ў 1930-х гадах у навуковых колах Заходняй Беларусі[1], цэнтрам якой заставалася Вільня — гістарычны дзяржаўны і культурны асяродак нашага краю. У азначаным тэрміне адлюстравалася ўсведамленне адметнасці і непаўторнасці гэтага каштоўнага пласта нацыянальнай матэрыяльнай культуры. Вызначэнне яго асаблівасцей было заснавана часцей за ўсе на эмацыянальным эстэтычным успрыняцці. Таму пры выкарыстанні тэрміна «віленскае барока» ў навуковым мастацтвазнаўчым ужытку ці дэфініцыі помнікаў гэтага стылю ёсць пэўныя розначытанні, а іншы раз і свядомыя фальсіфікацыі.

У мастацтвазнаўчых працах існуюць тры асноўныя крытэрыі для вызначэння кола архітэктурна-мастацкай сістэмы віленскага барока: *геаграфічны, храналагічны і стылістычны.* Адразу адзначу, што ўсе гэтыя варункі, кажучы мовай матэматыкі, паасобку з'яўляюцца неабходнымі, але недастатковымі. Па-першае, відавочна, што не ўсе помнікі барочнай архітэктуры Вільні, як, напрыклад, касцёлы Св. Пятра і Паўла, Св. Казіміра, Усіх Святых і інш., з'яўляюцца помнікамі мастацкай школы віленскага барока. Тым больш гэта тычыцца ўсяго рэгіёна яго ўплыву, геаграфічныя межы якога немагчыма вызначыць дакладна — ён ахоплівае амаль усю Беларусь і Літву.

Па-другое, недастаткова акрэсленымі з'яўляюцца і храналагічныя межы віленскага барока. Розныя даследчыкі прымаюць за пункт адліку станаўлення гэтай мастацкай сістэмы розныя помнікі: перабудову галоўнага фасада касцёла кармелітаў босых у Глыбокім, 1735 г., ці адбудову нанава уніяцкага Сафійскага сабора ў Полацку, 1738—1750 гг. Пётра Багдзевіч, адзін з тых, каму належыць прыярытэт у распрацоўцы праблемы віленскага барока, абмяжоўвае яго 2-й і 3-й чвэрцямі XVIII ст. (паміж 1725—1775 гг.), а польскі даследчык Уладзіслаў Татаркевіч — толькі сярэдняй трэццю стагоддзя — перыядам найвышэйшага росквіту гэтага самабытнага стылю, з яскрава акрэсленымі фармальнымі прыкметамі ў трактоўцы зрокавага вобраза збудаванняў[2].

---

[1]Morelowski M. Problemy wileńskiej architektury barokowej XVII—XVIII w. // Prace i materiały sprawozdawcze sekcji historji sztuki. Wilno. Tow-wo przyjaciół nauk. T. 2. 1935. S. 174—196; Яго ж. Zarysy syntetyczne sztuki wileńskiej od gotyki do neoklasicizmu. Wilno, 1938—1939; Яго ж. Znaczenie baroku wileńskiego XVIII stulecia. Wilno, 1940; Bohdziewicz P. O tizech kierunkach wileńskiego baroku drugiej i trzeciej czwierci XVIII wieku //Prace i materiały sprawozdawcze... T. 2. S. 240—241; Яго ж. O istocie i genezie baroku wileńskiego z drugiej i trzeciej czwierci XVIII wieku //Prace i materiały sprawozdawcze Sekcji Historji Sztuki TPN w Wilnie. T. 3. 1938—1939. S. 192—197.

[2]Tatarkiewicz W. O sztuce polskiej XVII i XVIII wieku: Architektura, rzeźba. Warszawa, 1966. S. 9—15.

Не менш палемічнымі з'яўляюцца і пытанні стылістыкі віленскага барока. Звычайна за аснову бяруцца яго эстэтычныя характарыстыкі, такія, як вытанчанасць і вертыкалізм прапорцый, скульптурная пластычнасць фасадаў і інтэр'ераў, маляўнічасць сілуэта, утворанага шмат'яруснымі вежамі і фігурнымі атыкавымі франтонамі, у стварэнні якіх дойліды гэтай школы праявілі шмат самастойнасці ў рамках агульнаеўрапейскай мастацкай канцэпцыі барока. Аднак абагульненасць такіх вызначэнняў, як пластычнасць, скульптурнасць, маляўнічасць, якія паўсюдна ў той ці іншай ступені ўласцівы апошняй фазе развіцця еўрапейскага барока, робіць расплыўчатымі стылістычныя прыкметы віленскага барока і пры фармальным падыходзе прыводзіць да недакладнасцей, а часам і да псеўданавуковых падтасовак.

У эстэтычнай канцэпцыі мастацтва барока ў цэлым знайшла выяўленне складаная і супярэчлівая карціна гістарычнага развіцця грамадства, барацьбы дзвюх асноўных тэндэнцый, якія вызначалі эпоху: развіцця капіталізму і рэгрэсу феадалізму. Гэтая сацыяльная супярэчлівасць эстэтычнай канцэпцыі барока спрыяла дыялектычнаму развіццю форм архітэктуры. У перыяд інтэнсіўнага фарміравання нацый і нацыянальных дзяржаў стыль барока засвоіў і перапрацаваў розныя мастацкія традыцыі, набыў у розных краінах пры розных сацыяльных умовах яскравы самабытны характар. Архітэктура кола барока складаецца з цэлага шэрагу шмат у чым своеасаблівых архітэктурна-мастацкіх сістэм. Агульнапрынятыя вызначэнні барока: італьянскае (рымскае, неапалітанскае, п'емонцкае ў прыватнасці), нямецка-аўстрыйскае (дрэздэнскае, венскае), іспанскае і г. д.— для Заходняй Еўропы, кракаўскае, львоўскае, віленскае, маскоўскае (нарышкінскае), пецярбургскае і г. д.— для славянскіх народаў, сведчаць аб шматграннасці яго нацыянальных форм. У гэтым ланцужку архітэктурна-мастацкіх школ, які ахоплівае амаль увесь хрысціянскі свет перыяду позняга феадалізму, віленскае барока выступае як заключная фаза станаўлення эстэтычнай канцэпцыі сусветнага стылю ў Вялікім княстве Літоўскім з улікам спецыфікі сацыяльна-гістарычных абставін і перш за ўсе поліканфесійнасці яго грамадскага жыцця.

Мова архітэктурнага стылю мае семантычны і эстэтычны аспекты. Сэнсавы змест архітэктуры адлюстроўвае стан навакольнага свету, яго матэрыяльную будову і развіццё ў часе. У ім закладзены прасторавыя, горадабудаўнічыя і грамадска-сацыяльныя фактары. Гістарычнае развіццё архітэктуры паказвае, што яе семантычнай асновай з'яўляецца падпарадкаваная пэўнай функцыі структура прасторы, абмежаваная архітэктурна афармленымі масамі. Таму зразумела, што ў аснову аналізу архітэктурна-мастацкага стылю трэба класці эвалюцыю аб'ёмна-прасторавых кампазіцый, хоць у складаных архітэктанічных утварэннях цяжка правесці мяжу паміж семантычнай і эстэтычнай часткамі. Выяўленне своеасаблівасці эстэтычных

кампанентаў стылю: сілуэта, пластыкі, рытму, прапорцый, маштаба, фактуры і г. д., дапаўняе вывучэнне праблемы.

Аднак у шэрагу мастацтвазнаўчых прац па праблеме барока назіраецца свядомае абстрагаванне ад яго семантычнай асновы і канцэнтрацыя ўвагі на фармальных мастацкіх сродках стылю, што, безумоўна, на пэўнам этапе дазволіла выявіць яго агульныя эстэтычныя характарыстыкі і зацвердзіць агульначалавечую культурную каштоўнасць. Між тым гэта «наднацыянальная» тэндэнцыя прывяла да замены іншы раз вызначэння заключнай, найбольш пластычна насычанай, фазы барока інтэрнацыянальным тэрмінам «ракако»[3]. Трэба адзначыць, што гэтая думка не падзялялася Г. Вельфлінам, А. Брынкманам, Г. Зэдльмаерам, Б. Віпперам і іншымі класікамі тэорыі стыляў[4], якія вылучалі паняцце «ракако» з агульнай эстэтычнай канцэпцыі барока як стыль пераважна інтэр'ерны і цалкам атэктанічны. Сапраўды, тэрмін «ракако» з'явіўся ў Францыі, дзе, дарэчы як выключэнне для мастацтва ўсёй Еўропы, амаль не было твораў архітэктуры барока, з мэтай вызначэння салоннага стылю Людовіка XV, які служыў маскіроўкай рэальнай класіцыстычнай канструкцыі сродкамі дробнага мудрагелістага дэкору ў выглядзе асіметрычных завіткоў і ракавін (ракайляў).

У 1970 г. у Варшаве выйшаў манаграфічны зборнік пад назвай «Rokoko»[5], дзе гэтым тэрмінам вызначаліся стылявыя прыкметы культавай архітэктуры позняга польскага барока. Гэты прыём, на нашу думку, выкарыстаны свядома, з мэтай надаць міжнароднае гучанне позняму польскаму барока, якое ў параўнанні з віленскім, як адзначаў Ул. Татаркевіч, не вызначаецца такім жа ярка самабытным характарам. Больш выразным у гэтых адносінах з'яўляецца ранняе, так званае кракаўскае барока[6].

Аднак у адзначаным зборніку сярод помнікаў культавай архітэктуры ўласна Польшчы, зыходзячы з тэндэнцыі многіх польскіх даследчыкаў лічыць беларускія землі «ўсходнімі крэсамі», разглядалася і уніяцкая царква ў Беразвеччы, што пад Глыбокім, класічны ўзор віленскага барока, нягледзячы на відавочныя адрозненні ў яе аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі і дэкоры, іншыя сацыяльна-гістарычныя карані[7]. Гэты нязначны і палемічны навуковы факт тым не менш даў падставы мастацтвазнаўцу А. Кулагіну, аўтару манаграфіі

---

[3]Франкль П. Основные этапы развития зрительного образа в новой архитектуре //История архитектуры в избранных отрывках. М., 1935. С. 294.

[4]Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. СПб., 1913; Бринкман А. Пластика и пространство. М., 1935; Виппер Б. Р. Искусство XVII–XVIII вв. //История европейского искусствоведения. Ч. I–II. М., 1969; Ренессанс, барокко, классицизм. М., 1966.

[5]Rokoko. Studia nad sztuką I połowy XVIII w. Warszawa, 1970.

[6]Tatarkiewicz W. Dwa baroka: krakówski i wileński //Prace komisji Historii Sztuki. T.VIII. Z. 2. Warszawa, 1946. S. 219–220.

[7]Hornung Z. Genealogia artystyczna rokoko w architekturze sakralnej XVIII wieku // Rokoko... S. 37–61.

«Архитектура и искусство рококо в Белоруссии» (Мн., 1989), на падставе надзвычай павярхоўнага і малаабгрунтаванага фармальнага аналізу культавага дойлідства Беларусі XVIII ст. ахапіць гэтым тэрмінам усё кола помніка сакральнай архітэктуры віленскага барока і не толькі яго. А. Кулагін яшчэ больш смела, чым польскія аўтары, пераводзіць у ракако амаль усе помнікі позняга беларускага барока з прыкметамі віленскага і без яго, атэстуе уніяцкія цэрквы касцёламі і г. д. Але з усяго гэтага мы падкрэслім, што, паколькі гэта адзінае рускамоўнае выданне па дадзенай праблеме, для шырокага чытача адбылася падмена тэрмінам «ракако» больш слушнага і правамоцнага тэрміна «віленскае барока», які, на жаль, не атрымаў пашырэння і распрацоўкі ў беларускім мастацтвазнаўстве пасляваеннага часу ў выніку складаных сацыяльна-гістарычных умоў савецкага перыяду: адлучэнне Вільні ад нашага краю, негатыўнае стаўленне афіцыйнай ідэалогіі да царквы і сакральнага мастацтва і г. д. Што прынесла беларускай мастацтвазнаўчай навуцы гэтая падмена, акрамя ўвасаблення прыватных навуковых амбіцый даследчыка? Толькі мэтанакіраваную нівеліроўку нацыянальных каштоўнасцей — і больш нічога. Абарвана яшчэ адна семантычная сувязь, што злучала нашу архітэктурную спадчыну са слаўнай гісторыяй Вялікага княства Літоўскага. Са свайго боку, будучы прыхільніцай тэорыі нацыянальных форм стылю барока, маю на мэце ўмацаванне гэтай сувязі далейшай распрацоўкай і абгрунтаваннем стылістычнай спецыфікі віленскага барока на падставе аналізу архітэктурна-мастацкіх асаблівасцей шэрагу беларускіх храмаў сярэдзіны XVIII ст. і ролі уніяцкай царквы ў іх фарміраванні[8].

Фатальная раз'яднанасць беларусаў па канфесійным прынцыпе толькі ў XVII—XVIII стст. з вялікімі цяжкасцямі, «просьбою и грозьбою», была на нейкі перыяд пераадолена стварэннем аб'яднанай грэка-каталіцкай царквы, што, безумоўна, паспрыяла працэсу фарміравання беларускай нацыі і развіццю яе культуры. У манументальным дойлідстве гэты працэс адбіўся найбольш яскрава. Менавіта уніяцкая архітэктура стала глебай для ўзрастання мастацкіх прынцыпаў віленскага барока. Найбольш дасканалыя ўзоры яго ў Беларусі — уніяцкія храмы ў Барунах, Беразвеччы, Быцені, Віцебску, Вольна, Жыровіцах, Оршы, Полацку, Талачыне і іншых месцах. Архітэктоніка базыльянскіх цэркваў іманентна выпрацавалася на аснове традыцый мясцовага дойлідства з улікам усходніх і заходніх архітэктурных уплываў, літургічных патрабаванняў і канфесійнай сімволікі як каталіцкай, так і праваслаўнай галіны хрысціянскага культу. Уніяцкі манаскі ордэн базыльянаў, дзейнасць якога ў Вялікім княстве Літоўскім пачалася з 1617 г., у адрозненне ад

---

[8]Габрусь Т. В. Роля уніяцкай царквы ў фарміраванні архітэктуры віленскага барока //Наш радавод. Гродна, 1992. С. 551—556; Яе ж. Семантыка і функцыя трансепта ў беларускім дойлідстве XVI—XVIII стст. //Помнікі мастацкай культуры Беларусі. Мн., 1989. С. 114—119.

каталіцкіх ордэнаў прытрымліваўся статута Св. Васілія Вялікага, ад імя якога і атрымаў сваю назву. Гэты ж статут з'яўляецца асновай праваслаўнага манаскага чыну. Таму яны маюць агульную форму абрадавасці.

У працэсе станаўлення барока ў беларускім культавым дойлідстве сфарміраваўся і атрымаў пераважнае пашырэнне тып двухвежавага аднаапсіднага храма, трохнефавага базілікальнага альбо аднанефавага, з трансептам ці без яго. Наяўнасць трансепта надавала плану збудавання ў верхнім сячэнні (на ўзроўні вышэй за бакавыя нефы) выгляд крыжа. Характэрна, што ў беларускім дойлідстве, на сутыкненні каталіцкай і праваслаўнай тэалагічнай сістэм і рознай канфесійнай сімволікі, істотнае значэнне мела форма гэтага плана-крыжа, які сімвалізаваў адпаведнае прадстаянне перад Богам. У касцёлах форма плана ў верхнім сячэнні была звычайна ў выглядзе выцягнутага лацінскага крыжа, у праваслаўных цэрквах крыж быў роўнаканцовы, грэчаскі. Імкненне да цэнтрычнасці або двухвосевай сіметрыі кампазіцыі было ўласціва сакральнаму дойлідству Візантыі, а на ўсходнеславянскіх землях у старажытнарускі перыяд знайшло выражэнне ў пашырэнні крыжова-купальнага храма.

Як жа вырашалася гэтая глыбока сімвалічная і семантычна багатая ідэя ў архітэктоніцы уніяцкіх храмаў перыяду віленскага барока? На месцы зруйнаванага да падмуркаў старажытнага праваслаўнага Сафійскага сабора ў Полацку па ініцыятыве полацкага архібіскупа, а пазней уніяцкага мітрапаліта Фларыяна Грабніцкага ў 1738—1750 гг. (афармленне інтэр'ера працягвалася да 1765 г.) быў узведзены велічны уніяцкі храм. Храналагічна ён стаў першым архітэктурным творам, у якім цалкам і паслядоўна былі ўвасоблены эстэтычныя характарыстыкі віленскага барока. Як уніяцкі сабор быў пераарыентаваны алтаром на поўнач, пры гэтым даўжыня старажытнай Сафіі вызначыла шырыню новай. Аб'ёмна-прасторавая структура будынка набыла формы трохнефавай аднаапсіднай базілікі. Сіметрычна тром усходнім алтарным апсідам праваслаўнага храма XI ст. была ўзведзена заходняя група апсід, і разам яны трактаваны ў кампазіцыі збудавання як рамёны невысокага трансепта, больш нізкага за асноўны неф. Такім чынам, план у сячэнні вышэй за бакавыя нефы атрымаў папярочную вось сіметрыі і форму папарна роўнаканцовага крыжа (без алтарнай апсіды), а на ўзроўні вянчаючага карніза крыж у плане ўвогуле знікае, не акцэнтуючы ніякай сімволікі. Славутая загадка заходніх апсід, якую, нарэшце, канчаткова вырашылі на карысць XVIII ст. археолагі пад кіраўніцтвам Вал. Булкіна ў 1975—1980 гг., аналагічна вырашаецца і тэорыяй стыляў у адпаведнасці з семантычнымі і эстэтычнымі аспектамі віленскага барока. Пластычныя гранёныя формы старажытных і новых апсід (сярэдняя з іх, вышынёй каля 9 м, завершаны барочнымі купаламі з ліхтарыкамі) узбагачаюць дынаміку агульнай кампазіцыі, што ўзрастае па падоўжнай восі ад алтара да ажурных вежаў галоўнага фасада.

Гэтая дынаміка падкрэслена падобнымі да дыядэм фігурнымі атыкавымі франтонамі, якія тут упершыню былі ўзведзены на абодвух тарцах двухсхільнага даху цэнтральнага нефа.

Вяршыня віленскага барока — Петрапаўлаўская царква ў Беразвеччы, узведзеная ў 1756—1763 гг., таксама ўяўляла сабою трохнефавую базіліку з трансептам і двухвежавым галоўным фасадам. Пры агульнай традыцыйнасці структуры вобраз збудавання смелы і наватарскі. Шырокі цэнтральны неф з апсідальным алтарным завяршэннем пасярэдзіне перасякаўся роўным з ім па вышыні трансептам з закругленымі тарцамі. Такім чынам, у беразвецкай царкве план кафалікона (малітоўнай залы без нартэкса і алтарнай часткі) на ўзроўні вянчаючага карніза меў форму роўнаканцовага грэчаскага крыжа, чым аддавалася даніна уніяцкаму паходжанню храма. У вонкавай будове мас дзякуючы выцягнутай алтарнай частцы зрокава нават стваралася ўражанне, што трансепт нетрадыцыйна ссунуты ў бок галоўнага фасада. Перакрыжаваныя двухсхільныя дахі над цэнтральным нефам і трансептам з закругленымі тарцамі завяршаліся выпуклымі франтонамі з пластычным трохпялёсткавым абрысам. У параўнанні з полацкай Сафіяй у беразвецкай царкве тэма франтонаў распрацавана больш поўна і шматпланава. Чатыры франтоны-«дыядэмы», размешчаныя па баках свету, вянчаюць кожны сваю частку ў ансамблі і, як карона, будынак у цэлым. Гэты прыём стылістычна стасуецца з важным прынцыпам барока — падпарадкавання частак цэламу.

Цікава параўнаць эстэтычныя характарыстыкі гэтых двух уніяцкіх храмаў, якім уласціва канцэптуальнае стылістычнае падабенства. У абодвух помніках, як гэта ўвогуле характэрна для мастацкай канцэпцыі барока, асаблівая ўвага нададзена архітэктурнай распрацоўцы галоўных фасадаў. Аднак іх надзвычайная пластычная насычанасць і багатая святлоценявая мадэліроўка, на нашу думку, грунтавалася ў вялікай ступені на кананічнай для уніяцкіх храмаў арыентацыі галоўнага фасада на поўдзень. Мерыдыянальная арыентацыя культавых збудаванняў алтаром на поўнач, як відавочна, узнікла зноў жа з ідэі сімвалічнага нейтралітэту уніятаў да ўплываў заходняй і ўсходняй цэркваў, Рыма і Масквы. Працяглае натуральнае сонечнае асвятленне стымулявала ўзбагачаць мастацкую выразнасць галоўных фасадаў, што дасягалася даволі простымі, матэматычна разлічанымі сродкамі. Візуальна галоўныя фасады абодвух храмаў вырашаны як шматпланавыя тэатральныя кулісы, што закрываюць ад гледача агульную тэктоніку пабудовы. Канструкцыйна структура кожнага з фасадаў адпавядала плоскаму аб'ёму нартэкса, па шырыні роўнаму чацверыкам вежаў, сіметрычна размешчаных па баках.

Дэкаратыўнай пластыцы фасадаў характэрна барочная групоўка ордэрных элементаў з пульсуючым рытмам вертыкаляў і гарызанталяў. Архітэктурным чляненням уласціва неакрэсленасць: яны шмат разоў дубліруюцца, разрываюцца, утвараючы тонкую гульню святла

і ценю, якую ўзмацняюць фігурныя філёнгавыя нішы і манахромны ляпны дэкор. Групоўка вертыкальных элементаў між тым абавязкова падпарадкавана білатэральнай (люстэркавай) цэнтральна-восевай сіметрыі. Не апошнюю ролю ў мастацкім вобразе адыгрываў нарастаючы ўгору рытм гарызантальных цяг, што надаваў кожнаму з помнікаў своеасаблівы прапарцыянальны лад. У полацкім Сафійскім саборы першы пояс антаблемента, што падзяляе фасад на статычную аснову і дынамічнае завяршэнне, праходзіць на ўзроўні карніза бакавых нефаў, а ў беразвецкай царкве — на ўзроўні цэнтральнага. Вышэй яго ярусы вежаў інтэнсіўна скарачаліся ўгору па памерах, што аптычна надавала фасадам амаль касмічную ўзнёсласць.

У беразвецкай Петрапаўлаўскай царкве дэкаратыўныя вертыкальныя элементы — калоны і пілястры — разам з адпаведнымі гарызантальнымі часткамі ордэра былі разгорнуты пад вуглом 45° да рэальнай канструкцыйнай плоскасці фасада, што надавала яму хвалістую прасторавую структуру. Дзякуючы гэтаму прыёму пры сонечным асвятленні ствараецца тонкая нюансіроўка ўласных і падаючых ценяў, што слізгалі па ўвагнутай паверхні і кантрастна падзялялі кожны вертыкальны элемент на дзве часткі, робячы яго яшчэ больш вытанчаным. Фігурныя абрысы франтонаў, скразныя ажурныя праёмы вежаў, аздобленых пінаклямі, валотамі, вазамі, локарнамі і інш., ствараюць карункавы малюнак сілуэтаў гэтых збудаванняў. Знікае адчуванне матэрыяльнай канструкцыйнай асновы: яны здаюцца вылепленымі з мяккага паслухмянага матэрыялу. Але відавочна, што мастацкая гармонія гэтых помнікаў дакладна «вывеgана алгебрай». І гэта не дзіўна, таму што нават у часы росквіту самага маляўнічага барока архітэктура ўваходзіла ў разрад матэматычных навук, а сам гэты росквіт быў забяспечаны дасягненнямі прыродазнаўчых навук і, у прыватнасці, оптыкі. Два важнейшыя прынцыпы стылю барока: аптычная карэкціроўка мастацкага вобраза і дуалістычнасць свядомасці, якая апрыёры закладзена ў саму ідэю уніяцтва, яскрава адлюстраваны ў разгледжаных намі помніках віленскага барока.

Характэрна, што ў адрозненне ад узораў заходнееўрапейскага, а таксама і польскага барока ў сістэме віленскага амаль адсутнічаюць культавыя збудаванні з авальнай формай плана, якая сама па сабе стварае цякучую, неакрэсленую прастору інтэр'ера. Тыя ж задачы, але іншымі сродкамі вырашаліся ў інтэр'ерах уніяцкіх храмаў пры захаванні крыжовай семантыкі кампазіцыі. Найбольш своеасаблівай адметнасцю іх інтэр'ераў з'яўляецца мураваная алтарная перагародка, архітэктурнае вырашэнне якой адлюстроўвае кампрамісную сутнасць уніяцкай царквы. У полацкім Сафійскім саборы алтарная перагародка мае шматпланавую прасторава-развітую трох'ярусную будову, пульсуючую барочную групоўку і складаную прафіліроўку ордэрных элементаў, геаметрычна неакрэсленыя абрысы праёмаў,

што сукупна выклікае пачуццё няўпэўненасці, усхваляванасці, экстатычнасці быцця. Перагародка аздоблена ляпнымі пазалочанымі гірляндамі, картушамі, капітэлямі асіметрычнага цякучага малюнка і завершана дынамічнай гарэльефнай кампазіцыяй «Тройца новазапаветная».

Інтэр'ер беразвецкай царквы меў яшчэ больш дакладна размежаванае размеркаванне кампазіцыйных і дэкаратыўных сродкаў. Зусім маленькія бакавыя нефы былі прасторава падпарадкаваны шырокаму цэнтральнаму нефу, які завяршаўся падобнай на тэатральную дэкарацыю мураванай алтарнай перагародкай, што складалася з двух ярусаў дынамічна згрупаваных калон, злучаных раскрапаваным складана прафіляваным антаблементам. Прастора алтара ў глыбіні вялікіх скразных праёмаў паміж калонамі здавалася бясконцай і бяздоннай. Петрапаўлаўская царква ў Беразвеччы, моцна пашкоджаная ў Вялікую Айчынную вайну, была канчаткова зруйнавана ў 1960-х гадах.

Імя аўтара абодвух гэтых выдатных помнікаў нацыянальнага дойлідства дакладана невядома. Е. Лапацінскі, які ў 1930-х гадах узняў у віленскіх архівах усе дакументы па дадзеным пытанні, адпаведных звестак не знайшоў[9]. Адносна полацкага Сафійскага сабора захаваліся будаўнічыя кантракты уніяцкага архібіскупа Фларыяна Грабніцкага ад 1733 г.— з мулярам Блажэем Касінскім з Варшавы на два сезоны і другі, ад 1748 г.,— з мулярам Антоніем Дабрагоўскім на работы па рамонце полацкай кафедральнай царквы і архірэйскага двара. Аднак усё большая колькасць даследчыкаў з усё большай ступенню ўпэўненасці падзяляюць думку Ст. Лёранца, што архітэктарам сабора быў І. Х. Глаўбіц, вядомы майстар віленскага барока[10]. Падставай для гэтага меркавання з'яўляюцца і стылістычныя адзнакі помніка, і яго надзвычай высокі мастацкі ўзровень, і той факт, што ў 1744 г. Глаўбіц па заказу таго ж Ф. Грабніцкага выканаў праект мітрапалічага палаца ў Струні каля Полацка. Аналагічныя разважанні тычацца і беразвецкай царквы. Нельга, аднак, не падкрэсліць выключную ролю ў іх стварэнні і самога мітрапаліта Ф. Грабніцкага як заказчыка, таму што адзначаныя намі вышукі уніяцкай канфесійнай сімволікі і адпаведных эстэтычных характарыстык культавых збудаванняў назіраюцца пераважна ў яго епархіі.

Яшчэ адным характэрным прыкладам уніяцкай архітэктуры гэтага рэгіёна (паўночна-ўсходняга ў напрамку ад Вільні) можа служыць Пакроўскі сабор манастыра базыльянаў у Оршы[11], пабудаваны ў 1768–

---

[9]Lopaciński E. Nieznane dane archiwalne i wiadomości źródłowe do historii sztuki Wilna i W.K.Litewskiego od XVII do początkow XIX w. //Prace i materiały sprawozdawcze... T.3. 1938/39. S.66–70.

[10]Lorentz St. Jan Krzysztof Głaubitz – architekt wileński XVIII w. //Materiały do biografii i twórczości. Warszawa, 1937; Яго ж. O architekturze wileńskiej //Biuletyn Historii Sztuki. Warszawa. 1993. № 2–3. S.153–169.

[11]Габрусь Т., Чантурыя Ю. Зруйнаваная Ворша //Спадчына. 1993. № 5. С. 58–59; Шынкевіч А. М. Аршаншчына ў адлюстраваннях. Орша, 1994.

1774 гг. на сродкі аршанскага старасты Язэпа Лянкоўскага. Як і беразвецкая царква, Пакроўскі сабор быў мэтанакіравана знішчаны ў 1960-х гадах. Здымкі пачатку XX ст. сведчаць, што гэты помнік таксама належаў да кола архітэктурна-мастацкай сістэмы віленскага барока. Па аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі гэта была трохнефавая аднаапсідная крыжова-купальная базіліка з двухвежавым фасадам. Асаблівасцю помніка ў параўнанні з папярэднімі з'яўляецца наяўнасць на перасячэнні роўнавысокіх цэнтральнага нефа і трансепта высокага светлавога барабана з фігурным барочным купалам, дадаткова падзеленых паміж сабою поясам люкарн. Гэта складаная і пластычна распрацаваная дамінанта была больш значная за вежы на галоўным фасадзе і падкрэслівала цэнтрычнасць крыжовай кампазіцыі кафалікона. Такая выразная акцэнтацыя клерыкальнага сэнсу архітэктонікі збудавання, на нашу думку, абумоўлена ўплывам архітэктурных традыцый крыжовых цэнтральна-купальных праваслаўных сабораў Богаяўленскага і Успенскага Куцеінскіх манастыроў, што існавалі пад Оршай з XVII ст.

Аўтарству І. Х. Глаўбіца дакладна належыць заканчэнне будаўніцтва кафедральнага Спаса-Праабражэнскага сабора ў Магілёве[12] — адзінага мураванага праваслаўнага храма на Беларусі, пабудаванага ў сярэдзіне XVIII ст. Ён быў урачыста закладзены ў 1740 г. і на першапачатковым этапе яго будаўніцтвам паслядоўна кіравалі епіскапы Іосіф і Геранім Валчанскія. Апошні быў пахаваны ў 1754 г. у алтары яшчэ незавершанага храма.

У 1755 г. у Магілёў з Кіева пераведзены вядомы праваслаўны архіепіскап Георгі Каніскі, які пачаў актыўную дзейнасць па завяршэнні сабора Спаскага манастыра і будаўніцтве пры ім семінарыі, кансісторыі, архірэйскага двара і жылых манастырскіх карпусоў, якія разам стварылі значны па памерах архітэктурны комплекс. Па нататках ігумена Спаскага манастыра Арэста вядома, што з 1755 па 1762 г. будаўніцтвам сабора кіраваў і завяршыў яго немец Глоб ці Глобіца. Пад гэтым недакладным прозвішчам меўся на ўвазе І. Х. Глаўбіц, пра якога Г. Каніскі заўважыў, што гэты дойлід у сваёй справе мастак і ў дагаворах пастаянны. Цікава, што сам Глаўбіц быў па веравызнанні пратэстантам і кіраўніком евангельскай абшчыны ў Вільні. Але, як мы бачым, да яго творчай спадчыны належаць культавыя збудаванні розных канфесій, дзе дойлід, захоўваючы адданасць стылістычнаму накірунку свайго часу, творча падыходзіў да стварэння новых кампазіцый з улікам традыцый і запатрабаванняў кожнай канфесіі.

Спаса-Праабражэнскі сабор, які быў разбураны ў 1938 г. па генеральнаму плану «сацыялістычнай рэканструкцыі» Магілёва, меў своеасаблівую трохнефавую крыжова-купальную аб'ёмна-прасторавую

[12]Квитницкая Е. Д. Могилевский Спасский монастырь //Архитектурное наследство. М., 1976. № 24. С. 104—112; Чарняўская Т. І. Архітэктура Магілёва. Мн., 1973. С. 23—25.

кампазіцыю з шэрагам уласцівых толькі ёй адметнасцей. Усе нефы былі роўнай вышыні і накрыты двухсхільным адзіным дахам, у выніку чаго звонку будынак выглядаў аднанефавым. Нягледзячы на тое што храм быў праваслаўным, ён меў план у выглядзе слаба выяўленага лацінскага крыжа, але трансепт не адпавядаў па шырыні падкупальнаму квадрату, як звычайна, а шырокімі плоскімі рызалітамі прасціраўся ўздоўж алтарнай часткі, атаясамліваючыся, такім чынам, з бакавымі апсідамі.

Семантычная праграма праваслаўнай канфесіі выяўлена ў вырашэнні вянчаючых мас храма. Кроквенны дах перад алтарнай апсідай прарэзваў надзвычай высокі светлавы барабан, які завяршаўся паўсферычным купалам, асветленым люкарнамі і ліхтарыкам з галоўкай наверсе. Абапал барабана па дыяганалях падкупальнага квадрата размяшчаліся чатыры вытанчаныя вежачкі з фігурнымі галоўкамі, у выніку чаго стваралася кананічнае для рускага праваслаўя пяцігалоўе. Аналагічнае ў стылістычных адносінах пяцігалоўе мае Андрэеўская царква ў Кіеве, пабудаваная ў 1747—1753 гг. архітэктарам Б. Растрэлі, але там яно з'яўляецца дамінантай цэнтрычнай кампазіцыі храма. У магілёўскім Спаса-Праабражэнскім саборы пяцігалоўе адыгрывае хутчэй сілуэтную і сімвалічную ролю, як даніна праваслаўнай традыцыі. У той жа час агульная барочная падоўжна-восевая дынаміка кампазіцыі падкрэслена моцнымі вертыкальнымі дамінантамі ажурных тэлескапічных вежаў на галоўным фасадзе, пластычнай распрацоўцы якога ўласцівы рысы віленскага барока.

Арганізацыя інтэр'ера Спаса-Праабражэнскага сабора была надзвычай дынамічнай і нетрадыцыйнай для праваслаўных храмаў папярэдняга часу. Роўная вышыня нефаў і невялікае сячэнне слупоў рабілі ўваходную частку кафалікона падобнай да залы, раўнавага якой раптоўна разрывалася падкупальнай прасторай з чатырох'ярусным асвятленнем, што стварала надзвычайнае багацце святлоценявых эфектаў. У дэкаратыўным афармленні інтэр'ера была шырока выкарыстана пазалочаная накладная разьба вытанчанагаракайльнага малюнка. Друх'ярусны іканастас, аздоблены ордэрнымі архітэктурнымі элементамі, нагадваў алтарную перагародку уніяцкіх храмаў.

З пункту гледжання самабытнасці стылістыкі віленскага барока цікава параўнаць два мураваныя уніяцкія храмы Віцебска, узведзеныя ў другой палове XVIII ст., якія да нашага часу не захаваліся[13]. Першы з іх — саборная царква Успенскага базыльянскага манастыра, што размяшчаўся на высокім беразе Заходняй Дзвіны, на так званай Успенскай гары. Храм на гэтым месцы вядомы з XIV ст., па розных прычынах ён неаднаразова разбураўся і аднаўляўся. У 1745—1785-х гадах тут па праекту І. Фантана III з дынастыі італьянскіх

---

[13]Габрусь Т. Ад Віцебска да Смаленска //Мастацтва. 1993. № 7. С. 71—73; Чарняўская Т. І. Архітэктура Віцебска. Мн., 1980. С. 28—29.

архітэктараў, што працавалі ў Рэчы Паспалітай, была змуравана велічная крыжова-купальная базіліка з двухвежавым галоўным фасадам — адзіная на Беларусі пяцінефавая культавая пабудова. Цэнтральны неф меў паўкруглае апсідальнае завяршэнне. Вакол яго прамежкавыя нефы пераходзілі ў абходную галерэю, падобную да хораў раманскіх сабораў. Крайнія нефы падзяляліся на шэраг капэл, якія разам з крыламі трансепта і сакрысціямі былі дакладна ўкампанаваны ў агульны прамавугольны план, і толькі ў падкупальным сячэнні план меў форму лацінскага крыжа. У адпаведнасці з пяцінефавай тэктонікай храма галоўны фасад меў пяцічасткавае чляненне. Паглыбленне прамежкавых частак надавала яму прасторавую структуру, падкрэсленую арытмічнай групоўкай калон карынфскага ордэра. Гарызантальная працягласць фасада, важкаватасць ордэрных форм Успенскага сабора не адпавядаюць стромкаму вертыкалізму, лёгкасці і пластычнасці фасадаў разгледжаных раней помнікаў віленскага барока, што, відавочна, абумоўлена творчай індывідуальнасцю яго аўтара, якая склалася пад уплывам мастацтва паўночнаітальянскага барока.

У параўнанні з Успенскім саборам віцебская Васкрэсенская царква, што размяшчалася на рынкавай плошчы каля ратушы, мела значна больш выразныя мясцовыя рысы. Мураваная Васкрэсенская царква была ўзведзена ў 1772 г. па фундацыі мешчаніна уніята Мікалая Смыка на месцы старой драўлянай праваслаўнай царквы, вядомай з чарцяжа Віцебска 1664 г. Аднанефавы храм меў паўкруглую алтарную апсіду з рызніцамі па баках, якія надавалі аб'ёму збудавання прамавугольную форму, што дазваляла яму шчыльна прылягаць да будынка гандлёвых радоў. Вышэй іх уздымалася светлая паўкруглая алтарная апсіда, завершаная маляўніча выгнутым франтонам-«дыядэмай». Галоўны фасад меў складаную хвалістую паверхню, што стваралася дынамічнай групоўкай моцна выцягнутых вертыкальных ордэрных элементаў, якія пераходзілі ў імклівыя «шкілетныя» ярусы вежаў, вялікімі праёмамі, амаль пазбаўленых масы матэрыялу.

Рынкавая плошча Віцебска ў XVIII ст. уяўляла сабою цікавы прасторава разгорнуты горадабудаўнічы ансамбль, пабудаваны па законах адваротнай перспектывы. Пры падыходзе да плошчы з боку Віцьбы галоўны фасад Васкрэсенскай царквы ўспрымаўся як левая частка тэатральнай кулісы, за якой разгортвалася вялікая сцэна плошчы ў абрамленні гандлёвых радоў з ратушай у цэнтры. Правай часткай кулісы служыў барочны фасад мураванага касцёла бернардзінцаў, кансекраванага ў 1768 г. у гонар Св. Антонія. Па датах асвячэння відавочна, што храмы ствараліся амаль адначасова як адзіны горадабудаўнічы ансамбль. У параўнанні з імклівым вертыкалізмам Васкрэсенскай царквы фасад трохнефавага бернардзінскага касцёла быў гарызантальна распластаным, аднак у рэальнай прасторы гэта было аптычна скарэкціравана тым, што з аднаго пункту агляду па восі ратушы ён успрымаўся не франтальна, а ў ракурсе. Цэнтральная частка фасада была паглыблена адносна моцна выступаючых па

баках чацверыковых вежаў і раскрапавана цэлым лесам вертыкальных ордэрных элементаў. На ўзроўні скляпенняў бакавых і цэнтральнага нефаў базілікі касцёла фасад энергічна перасякалі важкія гарызантальныя паясы антаблементаў. Аднак пры агульным падабенстве яго з пластычным вырашэннем фасада Успенскага сабора вытанчанасць малюнка сілуэтных дамінант вежаў і франтона адпавядала стылістыцы віленскага барока. Тыя ж характарыстыкі ўласцівы і маляўнічай шмат'яруснай вежы ратушы, што з'яўлялася кампазіцыйным цэнтрам ансамбля, які на сённяшні дзень ужо не існуе.

Акрамя кола помнікаў віленскага барока паўночна-ўсходняга полацка-віцебскага рэгіёна, у мастацкай дасканаласці і прафесіяналізме якіх, нягледзячы на значную адлегласць, відавочны моцны ўплыў сталічнага культурнага асяродка, можна вылучыць своеасаблівую разнавіднасць гэтай школы ў рэгіёне, што знаходзіцца на поўдзень ад Вільні, які мы вызначылі як слонімска-жыровіцкі. І тут галоўную ролю ў яго станаўленні адыгрывалі уніяцкія храмы, але ў формах яшчэ больш самабытных, так бы мовіць, местачковых, хоць, калі разглядаць у промнях ад Вільні, гэты рэгіён размешчаны тэрытарыяльна бліжэй да цэнтра.

Непадалёку ад Слоніма, у мястэчку Быцень (зараз Івацэвіцкі раён), знаходзіўся адзін з багацейшых і знакамітых у Вялікім княстве Літоўскім уніяцкіх манастыроў, дзе з сярэдзіны XVII ст. знаходзіўся мясцовы кіраўнік ордэна базыльянаў. У 1710 г. тут быў узведзены вялікі мураваны сабор, асвечаны ў гонар святога пакутніка Іасафата (уніяцкага архібіскупа Іасафата Кунцэвіча, забітага падчас паўстання ў Віцебску ў 1623 г.)[14]. У аснову аб'ёмна-прасторавай структуры сабора была закладзена крыжовая цэнтральна-купальная кампазіцыя раннехрысціянскіх храмаў візантыйскага ўзору. Да квадрата сяродкрыжжа з трох бакоў прылягалі паўцыркульныя апсіды, перакрытыя паўсферычнымі конхамі, а з чацвёртага — квадратны аб'ём. Прастора сяродкрыжжа была перакрыта васьміградным шатром, які звонку закрываў паўсферычны купал, завершаны ліхтаром. Конусападобныя дахі над конхамі апсідаў разам з асноўным купалам стваралі своеасаблівую, больш нідзе не паўтораную кампазіцыю вянчаючых мас. Форма амаль ідэальнага тэтраконха парушалася прыбудовай з уваходнага боку квадратнага ў плане бабінца і вузкага двухвежавага нартэкса, што ў выніку надало плану ў верхнім сячэнні выгляд лацінскага крыжа. Вядомы краязнаўца і гісторык культуры Ст. Лёранц, які даследаваў помнік у 1930-х гадах, лічыў што гэтыя прыбудовы, разам з бакавымі нефамі, зроблены ўжо ў другой палове XVIII ст. і мелі стылістычныя рысы віленскага барока. Сабор, моцна пашкоджаны ў першую сусветную вайну, канчаткова знішчаны пасля Вялікай Айчыннай. Захаваліся толькі яго абмеры і фотафіксацыя 1930-х гадоў у напаўразбураным стане.

---

[14]Габрусь Т. Здань базыльянскай святыні //Спадчына. 1994. №3. С. 71—74; Lorentz St. Wycieczki Słonimskie. Krótki przewodnik krajoznawczy. Słonim, 1933. S. 37—39.

Як мы ўжо адзначалі, архітэктоніка сабора быценскага манастыра генетычна выцякала з вельмі старажытнага раннехрысціянскага тыпу храма гэтак жа сама, як і крыжовых чатырохзрубавых праваслаўных сабораў XVII ст. рэгіёна Падняпроўя і Падзвіння, якія ў сваю чаргу аказалі ўплыў на фарміраванне архітэктурных форм маскоўскага, так званага нарышкінскага, барока пачатку XVIII ст. Па будове архітэктурных мас, кампазіцыйных і канструкцыйных прыёмах да быценскага сабора асабліва блізкая драўляная уніяцкая Ільінская царква ў Віцєбску, пабудаваная ў 1746 г., якая таксама мела ў плане лацінскі крыж і канструкцыі ўнутраных перакрыццяў, незалежныя ад вонкавай кампазіцыі пакрыцця.

Яшчэ адным цікавым помнікам віленскага барока слонімска-жыровіцкага рэгіёна з'яўляецца Троіцкая царква ў в. Вольна (зараз Баранавіцкі раён), пабудаваная да 1768 г. па фундацыі мясцовага шляхціца Дамаслоўскага пры кляштары базыльянаў. Па сваёй архітэктоніцы і сакральнай сімволіцы храм тыпова уніяцкі — гэта трохнефавая базіліка з трансептам і двухвежавым фасадам. Цэнтральны неф і трансепт у верхнім сячэнні ўтвараюць дакладна роўнаканцовы грэчаскі крыж, да якога па восі ўвахода далучаны роўнавысокія нартэкс і алтарная апсіда. У інтэр'еры бакавыя нефы пераўтвораны ў дзве невялікія травеі, а каля алтара трансфармаваны ў сакрысціі. Алтар прасторава аддзелены скразной мураванай перагародкай, багата аздобленай архітэктурнай і дэкаратыўнай пластыкай. Ідэалагічна праграмная аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя храма, як і ў беразвецкай царкве, увенчана «каронай» з чатырох фігурных атыкавых франтонаў-«дыядэмаў». Галоўны фасад таксама падзелены першай гарызантальнай цягай на ўзроўні карніза цэнтральнага нефа, што стварае надзвычай дынамічныя прапарцыянальныя суадносіны паміж яго часткамі.

Рэгіянальную адметнасць стылістыцы помніка надаюць плаўна ступеньчатыя контрфорсы, што ўмацоўваюць галоўны і бакавыя фасады будынка. З аднаго боку, яны выконваюць пэўную канструкцыйную функцыю, а з другога — зрокава яшчэ больш падкрэсліваюць хвалістую прасторавую структуру галоўнага фасада і ствараюць на ім дадатковыя святлоценявыя эфекты. Выключна цікава тое, што гэты прыём і форма контрфорсаў прама запазычаны з шырока вядомага помніка беларускай готыкі, што знаходзіцца ў суседняй в. Ішкалдзь,— Троіцкага касцёла, старэйшага за вольнаўскую царкву на 300 гадоў. Адзначым пры гэтым, што вуглавыя контрфорсы пастаўлены пад вуглом 45° да плоскасці фасада.

Аналагічны па ідэі прыём для стварэння выпукла-ўвагнутай структуры галоўнага фасада, але ў мадэрнізаваным выглядзе выкарыстаны ў фарным касцёле Св. Андрэя ў Слоніме, змураваным да 1775 г. Вуглавыя контрфорсы ў ім замяняюць вежы, якія павернуты восямі па дыяганалях плана прамавугольнага кафалікона. Калі, напрыклад, у беразвецкай царкве хвалістасць фасаду надавалі пастаўленыя пад вуглом да яго элементы архітэктурнага ордэрнага

дэкору, разварот вежаў у слонімскім касцёле робіць структуру фасада яшчэ больш прасторава актыўнай. Сваім прапарцыянальным строем ён нагадвае вольнаўскую царкву, у меншай ступені беразвецкую: у ім толькі адзін ярус вежаў размешчаны вышэй цягі антаблемента, якая ўздымаецца і ападае магутнымі хвалямі. Аб'ёмнапрасторавая кампазіцыя касцёла аднанефавая. У адзіны прамавугольны аб'ём укампанаваны нартэкс, кафалікон і прэсбітэрый, дзе размешчаны мураваны алтар у выглядзе порціка з падвойнымі карынфскімі калонамі, аздоблены стукавай лепкай. Прастора інтэр'ера пашырана ілюзорным фрэскавым роспісам. Да прэсбітэрыя прылягаюць сіметрычныя квадратныя ў плане сакрысціі, якія кампазіцыйна нагадваюць бакавыя капліцы альбо рамёны трансепта.

Дарэчы, слонімскі Андрэеўскі касцёл — адзін з нямногіх каталіцкіх храмаў, цалкам пабудаваных у стылістыцы віленскага барока. Большасць жа з іх у Беларусі была змуравана з цэглы пасля «патопу» ў другой палове XVII ст., а пасля разбурэнняў Паўночнай вайны ў другой трэці XVIII ст. толькі перабудавана ў адпаведнасці з эстэтычнымі запатрабаваннямі новага часу. У стылістыцы віленскага барока мадэрнізаваліся пераважна галоўныя фасады і інтэр'еры храмаў, пры гэтым захоўвалася іх агульная тэктоніка папярэдняга перыяду. Гэта тычыцца шэрагу касцёлаў у Гродне, Менску, Глыбокім, Дзятлаве, Івянцы і іншых месцах. Асаблівая ўвага, якую польскія даследчыкі надавалі вывучэнню архітэктуры касцёлаў, у выніку прывяла да вылучэння як галоўных характарыстык віленскага барока менавіта тэлескапічна-ярусную аматэрыяльна-шкілетную будову вежаў, своеасаблівую плоскасна-прасторавую пластыку фасадаў і інтэр'ераў, маляўнічую дынаміку малюнка дэкаратыўных элементаў і сілуэтных абрысаў, што, на нашу думку, з'яўляецца толькі часткай яго стылістычных адметнасцей. Яшчэ П. Багдзевіч слушна адзначаў, што «пашыраная думка аб тым, што характэрнай рысай віленскага барока ў перыядзе паміж 1725—1770 гг. з'яўляюцца дзве выцягнутыя вежы на фасадзе касцёла, не адпавядае сапраўднасці, таму што існуе цэлы шэраг фасадаў тыпова віленскіх, аднак зусім пазбаўленых вежаў»[15]. Да іх мы можам аднесці фасады касцёлаў Св. Яна і Св. Юр'я ў Вільні, кармелітаў босых у Гродне, бернардзінцаў у Брэсце, францысканцаў у Грыневічах і інш. Галоўныя фасады гэтых помнікаў нагадваюць манументальныя брамы з сіметрычнай прасторавай кампазіцыяй, падпарадкаванай цэнтральнай восі ўвахода. У падобных «брамкавых» фасадах увага гледача не адцягваецца на бакавыя вежы, а засяроджваецца на дынамічным, насычаным пластыкай завяршэнні, што вянчае кампазіцыю. Сама ідэя такога фасада грунтуецца на распаўсюджаным у кляштарных ансамблях Беларусі прыёме дубліравання манастырскай брамай у меншым маштабе і спрошчаным выглядзе галоўнага фасада храма, як гэта было, напрыклад, амаль ва ўсіх шматлікіх каталіцкіх комплексах Брэста.

---

[15] Bohdziewicz P. O trzech kierunkach... S. 240.

Завяршэнне «брамкавых» фасадаў у помніках віленскага барока мела надзвычай разнастайныя «фантазійныя» формы, у стварэнні якіх можна адзначыць пэўныя агульныя тэндэнцыі. Найбольш пашыранымі былі, безумоўна, ужо знаёмыя нам атыкавыя франтоны, ніжнюю частку якіх складаў атык, а верхнюю — разарваны фігурны франтон. Ярусы завяршэння абавязкова злучаліся паміж сабою пластычнымі барочнымі валютамі, цякуча-пругкія абрысы якіх візуальна падкрэслівалі вось сіметрыі кампазіцыі.

Цікава, што ў слонімска-жыровіцкім рэгіёне характэрнае для віленскага барока імкненне да вертыкалізму, скіраванасці духоўнай энергіі матэрыі ўгору, прывяло да пераўтварэння завяршэння «брамкавых» фасадаў у адну «сплошчаную» вежу, шырыня якой адпавядае не шырыні нартэкса, як звычайна, а толькі таўшчыні фасаднай сцяны. Яскравым прыкладам у гэтых адносінах з'яўляецца ансамбль дзвюх «малых» цэркваў — Богаяўленскай і Крыжаўзвіжанскай — жыровіцкага Успенскага манастыра, што пад Слонімам, які мае амаль 500-гадовую рэлігійную гісторыю, звязаную са славутай цудатворнай іконай Маці Божай. Аднак гісторыя будаўніцтва яго храмаў даволі заблытаная. Спачатку яны былі драўляныя, пазней шмат разоў перабудоўваліся. Даты пабудоў і перабудоў напластаваліся адна на адну. Дакладна вядома толькі, што Крыжаўзвіжанская царква была змуравана ў цэгле ў 1769 г. Дата ж узвядзення Богаяўленскай царквы вар'іруецца рознымі даследчыкамі даволі шырока — ад 1672 г. і аж да канца XVIII ст.[16] Аднак мастацтвазнаўчы аналіз прыводзіць да высновы, што абодва помнікі ствараліся адначасова, у перыяд росквіту віленскага барока, калі манастыр у Жыровічах быў уніяцкім.

У адрозненне ад каталіцкіх кляштараў, якія будаваліся пераважна ў гарадах і мелі адносна рэгулярную планіроўку, абумоўленую горадабудаўнічай сітуацыяй, праваслаўныя і уніяцкія манастыры ствараліся звычайна на свабоднай мясцовасці з нейкай містычнай адзнакай і мелі больш вольнае ансамблевае вырашэнне, якое адпавядала асаблівасцям рэльефу. Менавіта так узнік і ствараўся ансамбль жыровіцкага манастыра. Богаяўленская царква ўзведзена на месцы, дзе на камені паўторна з'явіўся славуты абраз Жыровіцкай Божай Маці, Крыжаўзвіжанская — па-за ёй, на самай высокай кропцы рэльефу. Амаль аднолькавыя невялікія прамавугольныя аб'ёмы будынкаў крыху ссунуты падоўжнымі восямі адносна адзін аднаго, што стварае разгорнутасць і паслядоўнасць іх успрымання ў прасторы і часе.

Неаднаразова адзначалася, што Крыжаўзвіжанская царква з'яўляецца храмам-кальварыяй, кампазіцыя якога імітуе шлях Ісуса Хрыста на Галгофу. Але відавочна, што пачатак гэтага містычнага паратэатральнага дзеяння, як адсунутая ўбок куліса, адкрывае «брамкавы» фасад Богаяўленскай царквы, завершаны фігурным аты-

---

[16]Слюнькова І. Базыльянскія кляштары на Беларусі //Полымя. 1993. №5. С. 230; Архітэктура Беларусі: Энцыклапедычны даведнік. Мн., 1993. С. 216.

кавым франтонам. Значнае павышэнне рэльефу зрокава ўзмацняе дынаміку развіцця кампазіцыі ансамбля ў глыбіню. Нарастаючы прасторавы рытм знаходзіць выйсце ў магутным кульмінацыйным акордзе — надзвычай вытанчаным і ўзнёслым завяршэнні фасада Крыжаўзвіжанскай царквы ў выглядзе цэнтральна-восевай сплошчанай вежачкі над трохвугольным франтонам. У меншым маштабе падобная вежачка паўторана над алтарнай сцяной, што дадаткова акцэнтуе дамінанту ўсяго ансамбля ў цэлым.

У інтэр'еры храма напружаная экспрэсія ідэі кальварыі створана рытмам прыступкаў шырокай аднамаршавай лесвіцы, якая займае больш паловы кафалікона, і падкрэслена плаўным цякучым каскадам яе поручняў. Фрэскавы роспіс, выкананы мясцовым майстрам Шашалевічам у 1772 г., ілюзорна працягвае лесвіцу да алтарнай сцяны, дзе размешчана выява Распяцця, і стварае ілюзію адкрытасці і бясконцасці прасторы. Аналагічны прыём — аднамаршавая лесвіца з крутымі прыступкамі — выкарыстаны і ў арганізацыі інтэр'ера Богаяўленскай царквы, пастаўленай на моцным падзенні рэльефу. Відавочна, што абодва храмы аб'ядноўвае тэалагічна-семантычнае і мастацка-стылістычнае адзінства. Гэта абумоўлена, безумоўна, адначасовасцю і ансамблевасцю іх будаўніцтва.

Тэма завяршэння «брамкавага» фасада атыкавым франтонам-вежачкай яшчэ больш развіта ва уніяцкай Петрапаўлаўскай царкве ў Ружанах, пабудаванай у 1762—1779 гг. Яго аднанефавая будова з капліцападобнымі сакрысціямі вельмі нагадвае слонімскі Андрэеўскі касцёл — галоўнае адрозненне ў паўкруглай форме алтарнай часткі. Быццам паўтараючы гэтую форму, галоўны фасад раскрапаваны даволі глыбокім рызалітам са ступеньчата згрупаванымі па баках ордэрнымі элементамі. Унутры гэтага выступа размешчаны дзве вітыя лесвіцы, што вядуць на цэнтральна-восевую вежу-званіцу, шырыня якой вельмі нязначная ў параўнанні з іншымі параметрамі. Тое, што храм будаваўся даволі доўга і дабудоўваўся ўжо Я. С. Бекерам, архітэктарам пераходнага ад барока да класіцызму перыяду, часткова змяніла аблічча помніка, які па сваёй стылістыцы належыць усё ж да віленскага барока. Тым больш не адпавядае сапраўднасці традыцыйная датыроўка гэтага помніка 1675 г.

Ансамбль базыльянскага манастыра ў Барунах (зараз Ашмянскі раён) з'яўляецца прыкладам яшчэ аднаго своеасаблівага спалучэння «брамкавага» фасада з вышыннымі дамінантамі ў мастацкай сістэме віленскага барока. Як і іншыя, барунскі манастыр меў шмат фундацый і адпаведна — розных дат пабудоў і перабудоў. Мураваная царква, якая ацалела да нашых дзён, пабудавана ў 1747—1763 гг. пад кіраўніцтвам і па праекту манаха гэтага манастыра Аляксандра Асікевіча. Яна ўяўляе сабой трохнефавую базіліку з кампактным, амаль квадратным кафаліконам і паўкруглай алтарнай апсідай з больш нізкімі сакрысціямі па баках. Галоўная ўвага дойліда нададзена стварэнню выразнага мастацкага аблічча даволі шырокага

галоўнага фасада. Каб зрокава зменшыць яго працягласць, фасад энергічна падзяляецца на асобныя вертыкальныя часткі. Цэнтральны неф закрывае «брамкавы» фасад з фігурным атыкавым франтонам. Па вуглах бакавых нефаў пастаўлены невялікія чацверыковыя вежы, дыяганальны разварот якіх надае ўсяму фасаду хвалістую прасторавую структуру. Адна з вежаў мае тэлескапічную трох'ярусную будову, завяршэнне другой не захавалася ці ўвогуле не існавала, таму што поруч з ёй, праз браму, узведзена асобна пастаўленая двух'ярусная вежа-званіца — быццам знятае з фасаднай вежы завяршэнне. У выніку гэтага вертыкальны рытм фасада набывае пэўную адвольнасць і асіметрыю, але не страчвае непаўторнай мастацкай гармоніі. Невялічкая двух'ярусная каплічка на васьміграннай аснове, пастаўленая перад царквой, прасторава развівае ансамбль і ўключаецца ў гэтую адвольную гульню вертыкальных і гарызантальных рытмаў. У цэлым жа вонкавая дэкаратыўная пластыка збудавання даволі плоскасная і спакойная ў параўнанні з экспрэсіяй магутных карынфскіх калон і разарваных франтонаў, што аздабляюць алтар у інтэр'еры.

На нашу думку, праблемы нацыянальнай адметнасці стылістыкі віленскага барока ў архітэктуры і манументальна-дэкаратыўным мастацтве для беларускай мастацтвазнаўчай навукі з'яўляюцца невычэрпнымі. У прыведзеным вышэй аналізе шэрагу помнікаў дойлідства віленскага барока мы імкнуліся паказаць своеасаблівасць яго семантычнай асновы і шырокі спектр самабытных мастацкіх сродкаў, якія асабліва відавочныя ў архітэктуры уніяцкіх храмаў Беларусі, што абумоўлена арганічным знітаваннем у ёй тэалагічнай спецыфікі гэтай канфесіі і агульнаеўрапейскай эстэтычнай канцэпцыі барока.

59. Полацкі Сафійскі сабор. Агульны выгляд з боку алтарнай часткі

60. Полацкі Сафійскі сабор. Галоўны фасад. Фрагмент

61. Беразвецкая Петрапаўлаўская царква. Галоўны фасад. Здымак 1930-х гадоў

62. Беразвецкая Петрапаўлаўская царква. Алтарная частка. Здымак 1930-х гадоў

63. Беразвецкая Петрапаўлаўская царква. Інтэр'ер алтарнай часткі. Здымак 1930-х гадоў

64. Панарама цэнтра Віцебска XVIII ст. На першым плане — Уваскрэсенская царква з боку алтарнай часткі. Акварэль І. Пешкі

65. Вольнаўская Троіцкая царква. Галоўны фасад

66. Слонімскі Андрэеўскі касцёл. Галоўны фасад

67. Барунская Успенская царква. Агульны выгляд

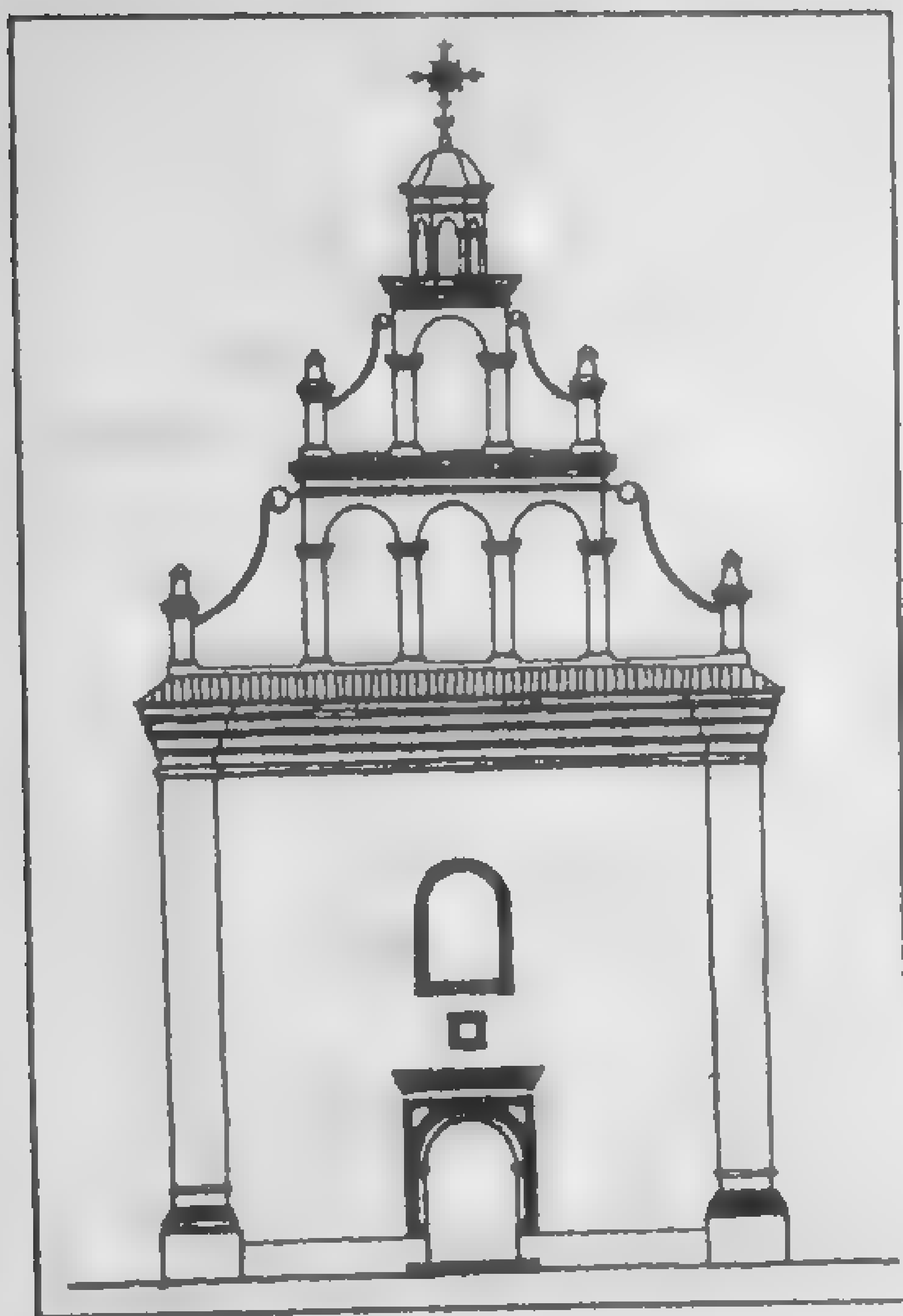
68. Жыровіцкая Богаяўленская царква. Галоўны фасад

69. Ружанская Петрапаўлаўская царква. Агульны выгляд

В.В.Гліннік

СВЯТАДУХАЎСКАЯ (ЦЁПЛАЯ) ЦАРКВА КУЦЕІНСКАГА БОГАЯЎЛЕНСКАГА МАНАСТЫРА

Досвед рэканструкцыі



У гістарыяграфіі беларускай архітэктуры ансамбль Куцеінскага Богаяўленскага манастыра традыцыйна ўважаецца за помнік эпохі барока. Але даследаванні, зробленыя падчас падрыхтоўкі праекта рэстаўрацыі Святадухаўскай (цёплай) царквы, даюць падставы перагледзець стылістычную прыналежнасць гэтага невялікага манастырскага храма і аднесці яго да барокавых лакальных з'яў, якія не маюць у гістарыяграфіі агульнапрынятага азначэння[1]. Тым не меней невялікі куцеінскі храм варты ўвагі ў кантэксце барокавай праблематыкі, бо менавіта ад гэтай святыні «вядзе род» магілёўская сакральная архітэктура эпохі барока. Гэты тэкст прысвечаны праблеме рэканструкцыі першапачатковага выгляду Святадухаўскай царквы і інтэрпрэтацыі храма як пераходнага звяна стылістычнай эвалюцыі мастацкай культуры беларускіх земляў Рэчы Паспалітай XVII ст.

1

Заснаванне ў Куцейне пад Оршай манастыра звязана з чыннасцю магілёўскага праваслаўнага Богаяўленскага брацтва. На першы погляд алагічны факт будаўніцтва брацкага духоўнага цэнтра досыць далёка ад Магілёва тлумачыцца пэўным збегам гістарычных абставін, пасля Берасцейскай уніі 1596 г. неспрыяльных для будаўнічай актыўнасці брацтва. Паспрабуем прасачыць логіку падзей, паслядоўнасць якіх змусіла магілёўскіх братчыкаў у 1623 г. заснаваць Богаяўленскі манастыр па-за межамі роднага горада.

Пасля Берасцейскай уніі ва ўмовах міжканфесійнай крызы статутная дзейнасць Богаяўленскага брацтва часам прыводзіла да канфліктаў з гаспадарскай адміністрацыяй і мясцовай уніяцкай іерархіяй. У 1619 г. судовы працэс над магілёўскімі мяшчанамі аб свавольстве ў царкоўных справах і непадпарадкаванні полацкаму архіепіскапу Язафату Кунцэвічу завяршыўся каралеўскім дэкрэтам, паводле якога Спасаўскі сабор — духоўны асяродак Богаяўленскага брацтва — перайшоў да уніятаў, а ўсе астатнія гарадскія цэрквы былі апячатаны. Адначасна па ўсёй Полацкай епархіі, да якой на той час належала Магілёўшчына, было забаронена будаваць новыя праваслаўныя храмы і аднаўляць старыя. Пад гэтую забарону падпала і ўжо падрыхтаванае было да сярэдзіны 1619 г. будаўніцтва новага брацкага асяродка – Магілёўскага Богаяўленскага манастыра.

Шукаючы выйсце з такой сітуацыі, братчыкі звярнуліся да іерусалімскага патрыярха, які ў маі 1620 г. прызнаў Богаяўленскае брацтва стаўрапігійным – падпарадкаваным міма мясцовага уніяцкага

---

[1] Архітэктура Святадухаўскай (цёплай) царквы належыць да мастацкіх з'яў, сацыяльна звязаных з гарадскім рамесным цэхам і пасялковай шляхецкай сядзібай. Гэта мастацтва існуе ў XVII ст. паралельна з вядучымі еўрапейскімі стылямі і рознымі даследчыкамі вызначаецца па-рознаму. Так, Я. Беластоцкі называе формы гэтага мастацтва *vernicular*, Л. Тананаева карыстаецца паняткам *прымітыў*, Б. Віпер пісаў пра «рустыкалізаваныя формы», М. Лібман, наследуючы тэрміналогію Э. Ротэнберга, вызначае творы гэтага тыпу як мастацтва «пазастылявога накірунку».

епіскапа напрасткі канстанцінопальскаму патрыярху — і блаславіў будаўніцтва брацкага манастыра ў Магілёве. Спадзевы братчыкаў распачаць будоўлю памножыліся пасля зацверджання Жыгімонтам III на Варшаўскім сойме таго ж года канстытуцыі, паводле якой забараняўся пераслед праваслаўных і даравалася пэўная свабода набажэнстваў. Але, нягледзячы на намаганні ўладаў, супрацьстаянне праваслаўных вернікаў і уніяцкай іерархіі нарастала і скончылася трагедыяй — у 1623 г. у Віцебску быў забіты Язафат Кунцэвіч.

Чынны ўдзел магілёўскіх братчыкаў у забойстве полацкага архіепіскапа даў гаспадарскай адміністрацыі фармальныя падставы надоўга прыпыніць будаўнічую дзейнасць Богаяўленскага брацтва ў межах каралеўскага горада Магілёва. Толькі праз дзесяць гадоў — у 1633 г. пасля смерці Жыгімонта III, калі новы кароль Уладзіслаў IV абвясціў палітыку міжканфесійнага замірэння і гарантаваў праўнае становішча брацтва двума універсаламі, быў нарэшце атрыманы дазвол на будаўніцтва Богаяўленскага манастыра ў самім Магілёве.

Але ў сітуацыі 1623 г. магілёўцы не маглі спадзявацца на каралеўскае «пазваленя», таксама як і на «благословенства» сваіх будаўнічых планаў полацкім архіепіскапам — пераемнікам катэдры забітага імі Язафата Кунцэвіча. Праўда, атрыманая стаўрапігійнасць у пэўнай ступені бараніла магілёўскае брацтва ад улады полацкіх іерархаў. Што да каралеўскай адміністрацыі, то, паводле тагачаснага права, яе ўлада была значна абмежавана шляхецкай юрысдыкцыяй і на зямлі, якая належала шляхце і знаходзілася па-за межамі Магілёва, можна было будаваць новы брацкі духоўны асяродак і ва ўмовах афіцыйнай на тое забароны. Таму для заснавання свайго манастыра магілёўцы разам з аршанскімі мяшчанамі на свае грошы купілі пад Оршай зямельны пляц, а куплю фіктыўна афармілі на імя сябра Богаяўленскага брацтва шляхціца Багдана (Феадора) Статкевіча. Гэтак у 1623 г. у Куцейне без ведама і дазволу караля і без блаславення полацкага архіепіскапа «старанем і коштом» магілёўскіх братчыкаў быў заснаваны Богаяўленскі манастыр.

У Куцеінскім манастыры было два храмы — галоўны драўляны Богаяўленскі сабор і мураваная цёплая Святадухаўская царква. Дата пабудовы апошняй дакладна невядома. Аўтары царкоўна-краязнаўчых публікацый XIX— пачатку XX ст., апавядаючы гісторыю манастыра, або не прыгадваюць цёплай царквы наогул, або прызнаюць, што «время построения этой церкви неизвестно»[2]. Вядомыя сёння крыніцы XVIII–XIX стст. таксама не змяшчаюць звестак аб часе пабудовы храма. У дакументах пачатку XX ст. царква датуецца

---

[2] I. В. (Жудро В. Ф.). Оршанский Богоявленский Кутеинский монастырь или древняя Белорусская Лавра. Могилев-на-Днепре, 1912. С. 14; Павловский А. Оршанский Покровский и приписной Богоявленский Кутеинский монастырь Могилевской епархии. Нижний Новгород, 1908. С. 42.

XVII ст.[3] Сучасныя даследчыкі, не спасылаючыся на крыніцы, слушна ўдакладняюць, што святыня пабудавана ў першай палове XVII ст.[4] Сапраўды, зважаючы на тое, што ў выніку пачатай у 1654 г. «вайны за Беларусь» Куцеінскі манастыр заняпаў і ўжо больш не дасягаў колішняй значнасці найбуйнейшага праваслаўнага манастыра краю, цяжка меркаваць пазнейшы час пабудовы Святадухаўскай царквы.

Удакладніць дату пабудовы храма собіць ліст Жыгімонта III «бурмистромъ, райцомъ, лавникомъ и всему посполству местъ нашыхъ Могилевского и Оршанъского», дасланы 13 сакавіка 1627 г. з нагоды таго, што Куцеінскі манастыр быў заснаваны свавольна і будаваўся без дазволу[5]. У каралеўскім лісце гаворка ідзе толькі пра Святадухаўскую царкву («въ Кутейне, монастыръ и церковъ своволную, менечы заложеня Святого Духа ...заложившы», «до которого то мнеманого своволного монастыра и до церкви тое своее, въ Кутейне стоячой»), з чаго вынікае, што на пачатку 1627 г. у Куцейне яшчэ не было іншай царквы. Гэты факт сведчыць, што фарміраванне манастырскага ансамбля пачалося не з будаўніцтва драўлянага Богаяўленскага сабора, як традыцыйна лічыцца, але з невялікага цёплага мураванага храма.

Усе вядомыя крыніцы (найранейшыя з іх паходзяць з сярэдзіны XVIII ст.) датуюць заснаванне Куцеінскага манастыра 1623 г.[6] Кунцэвіч быў забіты ў лістападзе таго ж года — ужо пасля завяршэння будаўнічага сезону. Таму, калі пагадзіцца з выкладзенай вышэй логікай падзей і звязаць забойства архіепіскапа з пераносам у Куцейну функцый забароненага магілёўскага брацкага манастыра, а таксама прыняць да ўвагі сезоннасць будаўнічых прац, трэба меркаваць, што новабудоўля магла быць падрыхтавана і распачата не раней вясны наступнага 1624 г.

З ліста Жыгімонта III вынікае, што да пачатку 1627 г. куцеінская царква ўжо была асвечана ў імя Святога Духа. Асвячэнне храма мелася адбыцца або ў 1625, або ў 1626 г. у дзень Сашэсця Святога Духа, які святкуецца напрыканцы мая. Малаверагодна, каб царква была змуравана за адзін будаўнічы сезон у 1624 г. і ў маі наступнага года асвечана. Найхутчэй, асноўныя будаўнічыя працы былі завершаны за два гады. (Богаяўленскі сабор і Мікольская царква ў

---

[3]Денисов В. Н. Ансамбль б. Кутеинского Богоявленского монастыря в Орше. Историко-архивные и библиографические изыскания. Мн., 1989. Архіў АП «Беларускі рэстаўрацыйна-праектны інстытут». Аб'ект №32—70. Інв. №24. Гэты машынапіс выкарыстаны з ласкавага дазволу аўтара, за што мы выказваем яму шчырую падзяку.

[4]Габрусь Т. В. Аршанскі Куцеінскі Богаяўленскі манастыр //Архітэктура Беларусі. Энцыклапедычны даведнік. Мн., 1993. С. 55.

[5]ИЮМ. Т. VIII. С. 418—419.

[6]Аддзел рукапісаў Цэнтральнай навуковай бібліятэкі Акадэміі навук Украіны, 401 С/183: «Описание монастырей Российских» (1781 г.). С. 669; Цэнтральны дзяржаўны гістарычны архіў у Кіеве, ф. 2227, воп. 1, № 247.

Магілёве змураваны за тры гады, але гэта значна большыя паводле фізічных памераў пабудовы.) Пэўна, завершаны мурам да канца 1625 г. і да вясны аздоблены куцеінскі храм быў асвечаны ў маі 1626 г. і пачаў функцыяніраваць. Звесткі аб гэтым патрапілі да кракаўскай канцылярыі і выклікалі адпаведную рэакцыю караля.

Такім чынам, аналіз гістарычнага кантэксту дазваляе сцвярджаць, што Святадухаўская царква была змуравана ў 1624–1626 гг. Гэткае датаванне не супярэчыць вынікам дэндрахраналагічнай экспертызы драўніны брусоў, выкарыстаных часам будаўніцтва храма ў якасці канструктыўных элементаў муроў. Паводле экспертнага заключэння, найбольш верагодны перыяд нарыхтоўкі лясіны для будоўлі акурат прыпадае на 1617–1626 гг.[7]

2

Святадухаўская царква дайшла да нашага часу скажонай шматлікімі рамонтамі і перабудовамі, але вынікі натурных даследаванняў дазволілі рэканструяваць першапачатковы выгляд мураваных частак храма з надзвычай высокай ступенню верагоднасці[8]. Падчас даследаванняў высветлілася, што званіца і шатня (рызніца) былі прыбудаваны пазней, а спачатку храм меў двухчасткавую структуру плана. Таксама былі раскрыты першапачатковыя дэталі і элементы будынка, у познім часе страчаныя або скажоныя (праймішчы, нішы, партал, дэкаратыўныя аблямоўкі аконных праймішчаў). Дах будынка не захаваўся, таму па заканчэнні натурных даследаванняў праблема рэканструкцыі першапачатковага выгляду храма звузілася да праблемы рэканструкцыі яго страчанага завяршэння.

На найбольш ранніх выявах Святадухаўскай царквы (дзве акварэлі Д. Струкава з 1863 г.) звяртае ўвагу стылістычная неадпаведнасць тагачаснага спічастага гонтавага даху форме першапачатковай часткі будынка[9]. Спічакі як дахавая канструкцыя, запазычаная з арсеналу народнага дойлідства XVIII ст. і характэрная для завяршэнняў драўляных трохзрубавых храмаў з трыма вярхамі (класіфікацыя Ю. Якімовіча), з'явіліся, верагодна, у часы заняпаду Куцеінскага манастыра ў выніку рамонту 1776 г. («иеромонах Леонид на церкви каменной монастырской крышу вместо обветшалой новую своим коштом зделать намерен»)[10].

---

[7]Экспертызу рабіў навуковы супрацоўнік Інстытута эксперыментальнай батанікі НАН Беларусі к.б.н. А. Пугачэўскі.

[8]Натурныя даследаванні царквы праводзіліся ў 1989–1990 гг. архітэктарамі-рэстаўратарамі В. Глінікам, Т. Патапавай, М. Цёрушкінай і Я. Ханінай пад навуковым кіраўніцтвам В. Калечыца. Археалагічныя даследаванні ў розныя гады праводзіліся І. Чарняўскім і І. Цішкіным.

[9]Акварэлі захоўваюцца ў Рукапісным аддзеле Навуковай бібліятэкі Віленскага дзяржаўнага універсітэта.

[10]ЦДГА Беларусі, ф. 2425, оп. 1, сп. 1, л. 112: «Указы из Могилевской духовной консистории». Цыт. па: Денисов В. Н. Ансамбль б. Кутеинского Богоявленского монастыря в Орше. Историко-архивные и библиографические изыскания. Мн., 1989.

Канструктыўная логіка падказвае, што немажліва пераканаўча перакрыць прастакутны ў плане асноўны аб'ём царквы спічаком, канструкцыя якога патрабуе аб'ёму, набліжанага ў плане да квадрата. Тое, што адвеку храм меў дах, адрозны ад выяўленага на акварэлях Струкава, сведчаць таксама і шматлікія фрагменты даховак з XVII ст. (непаліваныя і з зялёнай паліваю), знойдзеныя на скляпеннях і ля царкоўных муроў. Пакрыць дахоўкай ендаву (лінію перасячэння спічакоў) немагчыма — гэты матэрыял патрабуе больш простай канструкцыі даху. Але ў такім разе — як завяршаўся будынак адпачатку і ці быў ён наогул завершаны?

Святадухаўская царква была змуравана ў кароткі тэрмін (адзін-тры будаўнічыя сезоны) у перыяд бліскучага росквіту Куцеінскага Богаяўленскага манастыра — найбуйнейшага праваслаўнага прыстанку тагачаснай Беларусі. Падчас натурных даследаванняў канстатавана, што паверхня аўтэнтычных скляпенняў не мае слядоў значных дэструкцый, што выключае мажлівасць працяглага існавання будынка ў зруйнаваным стане — без завяршэння. Гэтыя факты дазваляюць меркаваць, што храм адвеку існаваў як завершанае цэлае і меў завяршэнне, адпаведнае тыпу і стылю даследаваных in natura яго першапачатковых аб'ёмаў.

Эстэтычным уяўленням і нормам архітэктурнай мовы таго часу найбольш адпавядае завяршэнне храмаў кшталту Святадухаўскай царквы, вырашанае ў выглядзе двух фігурных франтонаў (шчыпцоў) і стромага двухсхільнага даху між імі. Такі тып храмавага завяршэння ў XVI—XVII стст. быў паўсюдна пашыраны на землях Вялікага княства Літоўскага і ў роўнай ступені выкарыстоўваўся ўсімі хрысціянскімі канфесіямі. Пераважная большасць вядомых сёння познегатычных мураваных праваслаўных цэркваў завяршаліся менавіта ў такі спосаб (Прачысценскі сабор, Пятніцкая, Мікольская, Спасаўская і Траецкая цэрквы ў Вільні, Барысаглебаўская ў Наваградку, Святадухаўская ў Кодне, Мікольская ў Бярэсці, цэрквы ў Сынковічах і Мураванцы).

Прайшоўшы цягам XVI ст. шлях стылістычнай эвалюцыі форм ад познегатычных шчыпцоў-фацыятаў першай паловы стагоддзя да познерэнесансных і маньерыстычных фігурных франтонаў на яго схіле, гэты тып храмавага завяршэння напачатку XVII ст. ужо стаўся архаікай, але ў сітуацыі пасляберасцейскай міжканфесійнай палемікі ён мог быць запатрабаваны ідэолагамі артадаксальнага праваслаўя як традыцыйны для рэгіянальнага царкоўнага будаўніцтва[11].

Аб трываласці завяршэння з фігурнымі франтонамі ў царкоўна-праваслаўным будаўніцтве на ўсходзе Рэчы Паспалітай сведчыць факт яго выкарыстання ў кампазіцыі Ільінскай царквы ў Суботаве (Сярэдняе Падняпроўе), змураванай у 1653 г. Багданам Хмяль-

---

[11] Гэты тып храмавага завяршэння выкарыстоўваўся і ў тагачасным уніяцкім будаўніцтве — Святадухаўская царква ў Менску (пасля 1636 г.).

ніцкім як гетманаў храм-пахавальня. Суботаўская царква — адзіны з вядомых сёння тыпалагічных аналагаў Святадухаўскай царквы ў Куцейне. Падабенства структуры планаў і схемы аб'ёмна-прасторавых кампазіцый абодвух храмаў даюць падставы меркаваць, што Куцеінская царква адпачатку мела завяршэнне, аналагічнае завяршэнню Ільінскай царквы ў Суботаве. Такое меркаванне, прынамсі, тлумачыць выяўлены падчас натурных даследаванняў факт існавання над алтарнай перагародкай Святадухаўскай царквы фрагмента мураванай канструкцыі з некалькіх радоў цэглы ўзроўнем вышэй за завяршальны гзымс і дазваляе праінтэрпрэтаваць знаходку як рэшткі ўсходняга франтона.

Метадалагічныя падставы для гіпотэзнай рэканструкцыі формы страчаных франтонаў дае прыналежнасць Святадухаўскага храма шэрагу пабудоў, звязаных з будаўнічай актыўнасцю цэхавых майстэрняў Магілёва, у гістарыяграфіі беларускага мастацтва аб'яднаных паняткам «магілёўская архітэктурная школа XVII стагоддзя». Сёння вядома некалькі праваслаўных цэркваў з гэтага шэрагу — магілёўскі Богаяўленскі сабор (1636—1639), Святадухаўская царква Куцеінскага Успенскага (жаночага) манастыра (да 1653 г.), Пакроўская (1668—1687), Мікольская (1669—1672) і Успенская (1670—1684) цэрквы ў Магілёве. Да гэтай групы далучаюцца царква Уваскрэсенскага манастыра (1702) у Шклове і мураваны будынак трапезы Куцеінскага Богаяўленскага манастыра, размешчаны праваруч перад Святадухаўскай царквой і з'яднаны з ёю ў стылістычна адзіны ансамбль[12]. І хоць сярод названых цэркваў няма тыпалагічных аналагаў Куцеінскага храма (рэпертуар вядомай сёння магілёўскай царкоўнай архітэктуры XVII ст. надзвычай сціплы і абмежаваны двума тыпамі храмаў — крыжава-купалавым і крыжава-купалавым базілікальным), аднак звяртае ўвагу дзіўная фармальна-стылістычная еднасць будынкаў у межах гэтай групы — амаль ва ўсіх фасадных кампазіцыях выкарыстаны аднатыпныя прыёмы і дэкаратыўныя элементы. Да прыкладу, шэсць з сямі пералічаных вышэй будынкаў, у тым ліку і куцеінская трапеза, завяршаліся фігурнымі франтонамі аднаго тыпу, а пра сёмы — Богаяўленскі сабор у Магілёве — вядома, што і ён адпачатку меў аналагічныя завяршэнні, пазней страчаныя.

Магілёўскі мулярскі асяродак існаваў да Паўночнай вайны і цягам 70—80-х гадоў яго будаўнічай актыўнасці кампазіцыйная схема франтонаў гэтага тыпу не змяняецца. Такі прафесійны кансерватызм тлумачыцца сацыяльнай прыродай магілёўскай архітэктуры: пэўнай культурнай арыентацыяй і традыцыйнымі артыстычнымі густамі заказчыкаў — ідэйна звязаных з артадаксальным праваслаўем мяшчан і дробнай навакольнай шляхты, а таксама абмежаванымі тэхнічнымі

---

[12] Сёння існуюць толькі магілёўская Мікольская царква і куцеінскія — трапеза (келярня) і Святадухаўская царква.

мажлівасцямі правінцыйных будаўнічых майстэрань, іх ускоснай, частковай абазнанасцю ў навінах новаеўрапейскай архітэктуры. Нават павярхоўны марфалагічны аналіз архітэктуры Магілёва XVII ст. даводзіць, што пасля заканчэння ў 1639 г. будаўніцтва брацкага Богаяўленскага сабора мясцовая мулярская традыцыя не зазнавала інавацый і развівалася вылучна за кошт уласных рэсурсаў. Гэта дазваляе вызначыць яе плён як архаізуючую, але генетычна чыстую лінію стылістычнай эвалюцыі беларускай мастацкай культуры эпохі барока.

У храналагічным шэрагу пабудоў магілёўскай школы Куцеінская Святадухаўская царква стаіць першаю, што, зважаючы на кансерватыўны характар правінцыйнага цэхавага будаўніцтва, зарыентаванага на першаўзор і стэрэатып, падвышае значнасць архітэктуры гэтага храма як крыніцы і матэрыялу далейшай эвалюцыі стылю, свайго роду набору стылістычных храмасом.

Прынцыповая метадалагічная мажлівасць рэканструкцыі формы страчанага франтона царквы, якая знаходзіцца першаю ў храналагічным шэрагу пабудоў аднаго стылістычна замкнёнага круга, палягае на дапушчэнні, што першатвор мусіў пэўным чынам «адлюстравацца» ў наступных творах школы, якія рабіліся пад яго ўплывам і развівалі яго здабыткі.

Тое, што згаданы тып франтона — назавём яго *магілёўскім* — прысутнічае ў кампазіцыях амаль усіх вядомых сёння твораў мясцовай школы і не змяняе формы цягам усяго перыяду яе існавання, дае падставы выкарыстаць яго ў якасці аналагу для гіпотэзнай рэканструкцыі першапачатковага выгляду завяршэння Куцеінскай царквы. Поўная адпаведнасць памераў у плане франтонаў, якімі завершаны трансепты магілёўскай Мікольскай царквы і франтонаў куцеінскай трапезы, а таксама іх адпаведнасць шырыні Святадухаўскай царквы сведчаць пра наяўнасць адзінай сістэмы мер, даводзіць прыналежнасць гэтых пабудоў адной будаўнічай сябрыні і значна падвышае верагоднасць прапанаванай рэканструкцыі.

3

Куцеінская Святадухаўская царква змуравана з цэглы памерамі 295×190×55 (см) у мяшанай тэхніцы муроўкі. Паводле тыпу — гэта аднанефавы храм з пяцібаковай апсідай. Такая тыпалагічная схема ўзыходзіць да познеготычных узораў і ў XVII ст. ужо вызначалася кансерватыўнасцю. Асноўны аб'ём і апсіда маюць аднолькавую вышыню, што таксама выдае на архаічнасць. І неф і алтарная частка перакрыты цыліндрычнымі скляпеннямі з распалубкамі, пры гэтым магутная папружная выгба падзяляе прастору нефа на дзве роўныя часткі. Аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя храма выразна зарыентавана ўздоўж сакральнай восі Захад—Усход. Цікава, што гэтая арыентацыя падкрэслена формамі архітэктурных дэталяў і элементаў — папружная арка, скляпенні і перамычкі пройміщчаў усходняга і заходняга

фасадаў, цэнтры якіх «працяты» гэтай воссю, маюць паўцыркульную форму, перамычкі нішаў і праймішчаў бакавых фасадаў маюць форму лучковую.

Падчас рэстаўрацыйных работ у сярэдзіне царквы пад папружнай выгбай былі раскрыты рэшткі двух квадратных у плане цагляных падмуркаў. Зважаючы на неадпаведнасць іх габарытаў шырыні баз пілястраў папружнай выгбы, можна меркаваць, што слупкі храў, якія на тыя падмуркі абапіраліся, не стваралі з выгбай адзінай канструктыўнай сістэмы, бо, відаць, былі драўляныя. Дарэчы ўзгадаць, што хоры Богаяўленскага сабора і Мікольскай царквы ў Магілёве абапіраліся на аналагічныя круглыя ў плане драўляныя слупкі. Гэтая аналогія выкарыстана для рэканструкцыі першапачаткова плана Куцеінскай царквы.

З царкоўна-краязнаўчых публікацый і некаторых дакументаў з канца XVIII — пачатку XIX ст. вядома, што на той час Святадухаўская царква была на два паверхі. Размяшчэнне светлавых праймішчаў у два ўзроўні сапраўды правакуе думку аб першапачатковай двухпавярховасці храма. Вынікі натурных даследаванняў не абвяргаюць прынцыповай мажлівасці такога прасторавага рашэння, але і не пацвярджаюць наяўнасць першапачатковага драўлянага перакрыцця ва ўсходняй частцы нефа і ў алтары, бо след прымыкання перакрыцця да сцен гэтых частак будынка задужа дэструктаваны. Затое даследаванні in natura напэўна давялі, што заходняя частка нефа была перакрыта ў такі спосаб адвеку. Тут былі раскрыты аўтэнтычныя гнёзды бэлек, па якіх было зроблена драўлянае перакрыцце першапачатковых хораў. Памеры хораў, якія цалкам перакрывалі заходнюю частку нефа, не павінны бянтэжыць, бо развітыя хоры вельмі характэрныя для храмаў брацкіх манастыроў. Да прыкладу, структура Магілёўскага Богаяўленскага сабора нават улучала запазычаныя з арсеналу езуіцкай архітэктуры эмпоры — двухпавярховыя бакавыя нефы, якія братчыкі выкарыстоўвалі ў якасці хораў. Вялікія памеры хораў Куцеінскай цёплай царквы тлумачацца тым, што ў халодны перыяд года невялікі храм мусіў змяшчаць да некалькіх соцень чалавек[13]. З узроўню хораў праз круглы атвор у скляпенні можна было патрапіць на паддашша. Падняцца на хоры можна было па лесвіцы, якая, меркавана, знаходзілася праваруч ад уваходу ў царкву, на тым жа месцы, дзе сходы былі яшчэ ў 40-х гадах нашага стагоддзя.

Супраць першапачатковай двухпавярховасці Святадухаўскай царквы сведчыць таксама адрозная канструкцыя аконных праёмаў першага і другога ўзроўняў. Падваконне верхніх праймішчаў выраўшана накшталт бакавых адхонаў, што было б функцыянальна не патрэбна ў выпадку існавання міжпавярховага перакрыцця. Праймішчы алтарнай перагародкі не мелі перамычак на ўзроўні мяркуемага пе-

---

[13] У 1640-х гадах у манастыры знаходзілася каля 200 мніхаў //Лифосъ. Кіеў, 1644. С. 368.

ракрыцця, што таксама сведчыць на карысць яго першапачатковай адсутнасці ва ўсходняй частцы нефа. Да таго ж перакрыцце зрабіла б немажлівым устаноўку шмат'яруснага разьбянага іканастаса — вельмі характэрнага элемента тагачаснага царкоўнага інтэр'ера.

Апроч памянёных падмуркаў слупкоў першапачатковых хораў падчас археалагічных раскопак былі даследаваны рэшткі чатырох квадратных у плане цагляных філяраў, на якія абапіралася драўлянае перакрыцце, згаданае ў тэкстах XIX ст. Размяшчэнне філяраў у плане будынка, не звязанае са структурай царквы, даводзіць іх позняе паходжанне. На думку Т. Габрусь, драўлянае перакрыцце, якое падзяліла прастору храма на два паверхі, было зроблена на схіле XVIII ст.[14] На жаль, даследчыца не спасылаецца на крыніцу звестак, але такое меркаванне падаецца зусім лагічным у кантэксце грунтоўных рамонтных работ, распачатых у манастыры напрыканцы 70-х гадоў XVIII ст. Такім чынам, трэба пагадзіцца, што міжпавярховае перакрыцце мае пазнейшае паходжанне, але праблема яго датавання застаецца адкрытай.

Светлавыя праймішчы, праз якія асвятляецца царкоўны неф, размешчаны ў два ўзроўні. У сакральнай архітэктуры Вялікага княства Літоўскага XIV — пачатку XVII ст. такі прыём з'яўляецца унікальным і патрабуе вытлумачэння. Калі Куцеінская царква адвеку не была на два паверхі і двухузроўневасць святла не звязана з утылітарнай патрэбай асвятлення кожнага з іх, тады можна прапанаваць тры гіпотэзы паходжання гэтага прыёму.

Першая гіпотэза грунтуецца на прынцыповай арыентацыі заказчыкаў і выканаўцаў тагачаснай царкоўнай архітэктуры на пэўныя архетыпавыя мадэлі. Лагічна меркаваць, што ва ўмовах міжканфесійных дыскусій першай паловы XVII ст. такімі архетыпамі для брацкага храмавага будаўніцтва маглі быць старажытныя праваслаўныя святыні XI—XIII стст. Полацка, Смаленска, Кіева і Чарнігава, але не ў іх першапачатковых формах, бо ніводзін з гэтых храмаў не дайшоў да XVII ст. у нязменным выглядзе, а ў формах, якія набылі гэтыя храмы да пачатку XVII ст. пасля шматлікіх разбурэнняў і перабудоў. Шматузроўневасць светлавых праёмаў — характэрная рыса архітэктуры мясцовых храмаў візантыйскага кола, але давесці ўплыў вобразаў старажытнарускай архітэктуры на брацкае царкоўнае будаўніцтва пакуль што немажліва з-за недакладных звестак аб выглядзе гэтых храмаў напачатку XVII ст. Да таго ж той факт, што візантыйская архітэктурная традыцыя не развіваецца на землях Вялікага княства Літоўскага пасля XIV ст., змушае прызнаць, што за традыцыйны тып тутэйшага праваслаўнага храма ў грамадскай свядомасці пасляберасцейскага часу мусіў узнавацца не візантыйскі крыжава-купалавы сабор, але познегатычная залавая царква.

---

[14] Габрусь Т. В. Аршанскі Куцеінскі Богаяўленскі манастыр //Архітэктура Беларусі. Энцыклапедычны даведнік. Мн., 1993. С. 55.

Больш абгрунтаванай падаецца гіпотэза аб уплыве на архітэктуру тагачасных праваслаўных храмаў вобразаў барочнай езуіцкай архітэктуры. Прынамсі, тыпалагічная залежнасць брацкіх манастырскіх сабораў Вільні і Магілёва ад крыжова-купалавых езуіцкіх базілікаў відавочная і не патрабуе доказаў[15]. Што да двухузроўневасці святла, дык на землях Вялікага княства Літоўскага гэты прыём стала выкарыстоўваецца езуіцкімі архітэктарамі з канца XVI ст. (касцёлы ў Нясвіжы (1587—1593) і Вільні (1604—1618)).

Зрэшты, можна меркаваць, што памянёны прыём не звязаны ні з вобразамі старажытнарускай, ні езуіцкай архітэктуры і вынікае з ідэйнай праграмы Куцеінскага храма. Заўважым, што неф Святадухаўскай царквы асвятляецца праз сем аконных праёмаў — праз чатыры ў паўднёвай сцяне і праз тры — у паўночнай. Месца адсутнага восьмага пазначана на паўночным фасадзе дэкорам, але самаго праймішча няма. Відаць, яго адсутнасць тлумачыцца утылітарнай патрэбай ацяплення храма — замест праёму зроблена ніша для кафлянай печы з каларыферам. Але не выключана, што колькасць праёмаў сімвалічная і з'яўляецца водгуллем лічбавай містыкі сярэднявечча. Паводле біблейскай традыцыі, лік «сем» звязаны з апакаліптычнай сімволікай Святога Духа («сем светачаў вогненых гарэлі перад прастолам, якія ёсць сем дароў Божых» (Адкр. Св. Яна, 4.5), «сем вачэй, якія ёсць сем духаў Божых, пасланых ува ўсю зямлю» (Адкр. Св. Яна, 5.6)[16]. Зварот да апакаліптычнай сімволікі невыпадковы. У пасляберасцейскай багаслоўскай палеміцы Святадухаўская тэматыка займае цэнтральнае месца, бо менавіта праз яе праходзіць дагматычнае непаразуменне паміж праваслаўнай і каталіцкай канфесіямі. Актуалізацыя Святадухаўскай тэматыкі адбілася і на ідэйнай праграме тагачаснага царкоўна-праваслаўнага будаўніцтва — большасць храмаў, збудаваных у першай палове XVII ст., або прысвечаны Святому Духу (царква віленскага Святадухаўскага (брацкага) манастыра, цёплыя цэркві куцеінскіх Богаяўленскага і Успенскага манастыроў, цэркві мсціслаўскага (тупічэўскага), баркалабаўскага і буйніцкага Святадухаўскіх манастыроў), або маюць у сваім складзе бакавыя Святадухаўскія алтары (сабор Магілёўскага Богаяўленскага (брацкага) манастыра). Прысвячаюцца алтары таксама і занатаваўшаму Апакаліпсіс Св. Яну Багаслову (цёплая царква магілёўскага Богаяўленскага

---

[15] Першым на гэтую відавочную сувязь звярнуў увагу польскі гісторык мастацтва А. Бараноўскі ў артыкуле: Andrzej J. Baranowski. Nurty, fazy i centra barokowej architektury sakralnej w Wielkim Księstwie Litewskim //Biuletyn Historii Sztuki. XLVI r. № 4. 1984. S. 377.

[16] Цікавае тлумачэнне знаходзіцца ў буквары, выдадзеным Спірыдонам Собалем (Буквар сиречь начало учения ... Кутеин, 1631):

> «семь тайн Нового завета
> семь даров духа святого
> семь грехов тягчайшых и
> семь дел милосердия».

(брацкага) манастыра, бакавы алтар царквы віленскага Святадухаўскага (брацкага) манастыра).

Стылістычную прыналежнасць Куцеінскай Святадухаўскай царквы нельга адэкватна вызначыць у катэгорыях, распрацаваных для італьянскага «высокага» мастацтва, тым больш нельга без агаворак прылучыць да ўзораў барочнай архітэктуры. Інтэр'ер храма, нягледзячы на мажлівую наяўнасць сімвалічнага пласта (сем акон — сем апакаліптычных светачаў), гранічна просты і функцыянальны. Сцены храма, практычна пазбаўленыя архітэктурнага дэкору, па сутнасці, патрактаваны як празрыстая абалонка, праз якую інтэр'ер напаўняецца святлом. Зададзеная функцыяй структурная аснова нефа спраецыравана на фасады і вызначае іх кампазіцыйную схему — простую і суладную. Перафразуючы выслоўе Э. Панофскага аб архітэктуры маньерызму, можна сказаць, што архітэктуру Куцеінскага храма характарызуе прасвечванне сярэднявечнага цела скрозь сучаснае і стылізаванае пад антычнасць адзенне[17]. Характэрна, што ў пострэнесансную «кашулю» апрануты толькі асноўны аб'ём царквы, апсіда ордэрам не апрацавана.

У фасаднай кампазіцыі Святадухаўскага храма ці не ўпершыню ў царкоўна-праваслаўным будаўніцтве Вялікага княства Літоўскага ўжыты матыў пілястры. Нягледзячы на наяўнасць італьянскіх матываў (ордэр, дэкаратыўныя абрамоўкі праёмаў), дэкор фасадаў далёкі ад канонаў новаеўрапейскай архітэктуры, а «некласічнасць» архітэктурных абломаў выдае руку мясцовага рамесніка, які па-вучнёўску асвойтаў пострэнесансныя формы.

Падчас натурных даследаванняў царквы выяўлены рэшткі багатай фасаднай паліхроміі — з'явы, якая вельмі характэрна для магілёўскай архітэктуры XVII ст.

Грунтоўная функцыянальнасць, архаічнасць структуры, адвольная трактоўка пострэнесансных дэкаратыўных матываў, блізкі да народнага дух дэкаратывізму — гэтыя рысы, характэрныя для архітэктуры Святадухаўскай царквы, дазваляюць аднесці яе да стылістычна памежных лакальных з'яў, вельмі характэрных для мастацтва ўсходнееўрапейскіх краін канца XVI—XVII ст.

4

У Вялікім княстве Літоўскім XVI — пачатку XVII ст. рэнесансная традыцыя развівалася ў прыдворных і магнацкіх асяродках на фоне сярэднявечнай патрыярхальнай культуры, якой амаль не датыкалася. На схіле XVI ст. рэнесанс пачаў выходзіць з ужытку на «верхніх» паверхах еўрапейскай культуры і спакваля апускацца «ўніз», у сферы гарадскога цэхавага мастацтва, для таго каб у сваіх рэштказых формах напластавацца на традыцыйную сярэднявечную

[17] Падаецца па: Białostocki J. Zagadnienie manieryzmu i niderlandzkie malarstwo krajobrazowe //Pięc wieków mysli o sztuce. Warszawa, 1976. S. 180.

архаіку. Працэс распаду рэнесанснай дэкаратыўнай сістэмы і засваенне яе позніх форм рамеснымі цэхамі на беларускіх землях Вялікага княства Літоўскага меў адметнасць, бо адбываўся ва ўмовах міжканфесійнай канфрантацыі. Але для цэласнасці тагачаснай культуры характэрна тое, што ідэйна-палітычнае супрацьстаянне канфесій дзіўным чынам спрыяла іх мастацкім узаемадачыненням і працэс асіміляцыі пострэнесансных форм адбываўся ў межах гарадскіх цэхаў незалежна ад рэлігійнай прыналежнасці майстроў. Менавіта гэтыя лакальныя формы, якія ўзніклі ў працэсе засваення мясцовымі майстрамі пострэнесансных узораў, і былі запатрабаваны ідэолагамі брацкага руху ва ўмовах ідэалагічнага супрацьстаяння. Такі выбар тлумачыцца радыкальнымі зменамі ў сацыяльным складзе праваслаўных брацтваў, з якіх пасля Берасцейскай уніі 1596 г. пайшлі амаль усе прадстаўнікі магнацтва, заможнай шляхты і большая частка епіскапата — асноўныя носьбіты і спадкаемцы «высокай» рэнесанснай традыцыі. У выніку ў брацкім руху напачатку XVII ст. вырашальны ўдзел бяруць паспалітыя слаі гараджан, культурная вартасная арыентацыя якіх і адбілася на характары тагачаснай брацкай архітэктуры. Народжаная ў цэхавых асяроддзях Вільні і Магілёва — найбуйнейшых гарадоў тагачаснага Вялікага княства Літоўскага,— па волі гістарычнага лёсу апынуўшыся ў апазіцыі да афіцыйнай каталіцкай прыдворнай культуры, беларуская царкоўна-праваслаўная архітэктура ў другой палове XVII ст. паступова сыходзіць да ўзроўню правінцыйнасці і архаічнасці. Разглядаючы тагачасныя мастацкія працэсы на ўсходнееўрапейскім абшары, Л. Тананаева слушна заўважыла, што «пэўны адрыў ад перадавых мастацкіх тэндэнцый Захада прыводзіць да таго, што мастацкая эвалюцыя ішла тут у большай меры шляхам актывізацыі ўласнай мясцовай традыцыі ў яе, так бы мовіць, архаізаваным варыянце»[18]. Архітэктура Куцеінскай Святадухаўскай царквы акурат ілюструе гэты працэс.

Вынікі праведзеных даследаванняў Куцеінскай Святадухаўскай (цёплай) царквы дазваляюць зрабіць рэканструкцыю першапачатковага выгляду храма з вельмі высокай ступенню верагоднасці. Аналіз першапачатковых форм царквы ў кантэксце праблемы станаўлення магілёўскай архітэктурнай школы XVII ст.— адной з лакальных школ эпохі барока — дае падставы для некалькіх высноў.

1. Храм з'яўляецца пераходным звяном стылістычнай эвалюцыі беларускай мастацкай культуры XVII ст. У архітэктуры Святадухаўскай царквы лагічна завяршаецца эпоха сярэднявечча. Ад гэтай жа святыні «вядзе род» сакральная архітэктура Магілёва эпохі барока — з'ява, якая належыць ужо Новаму часу.

---

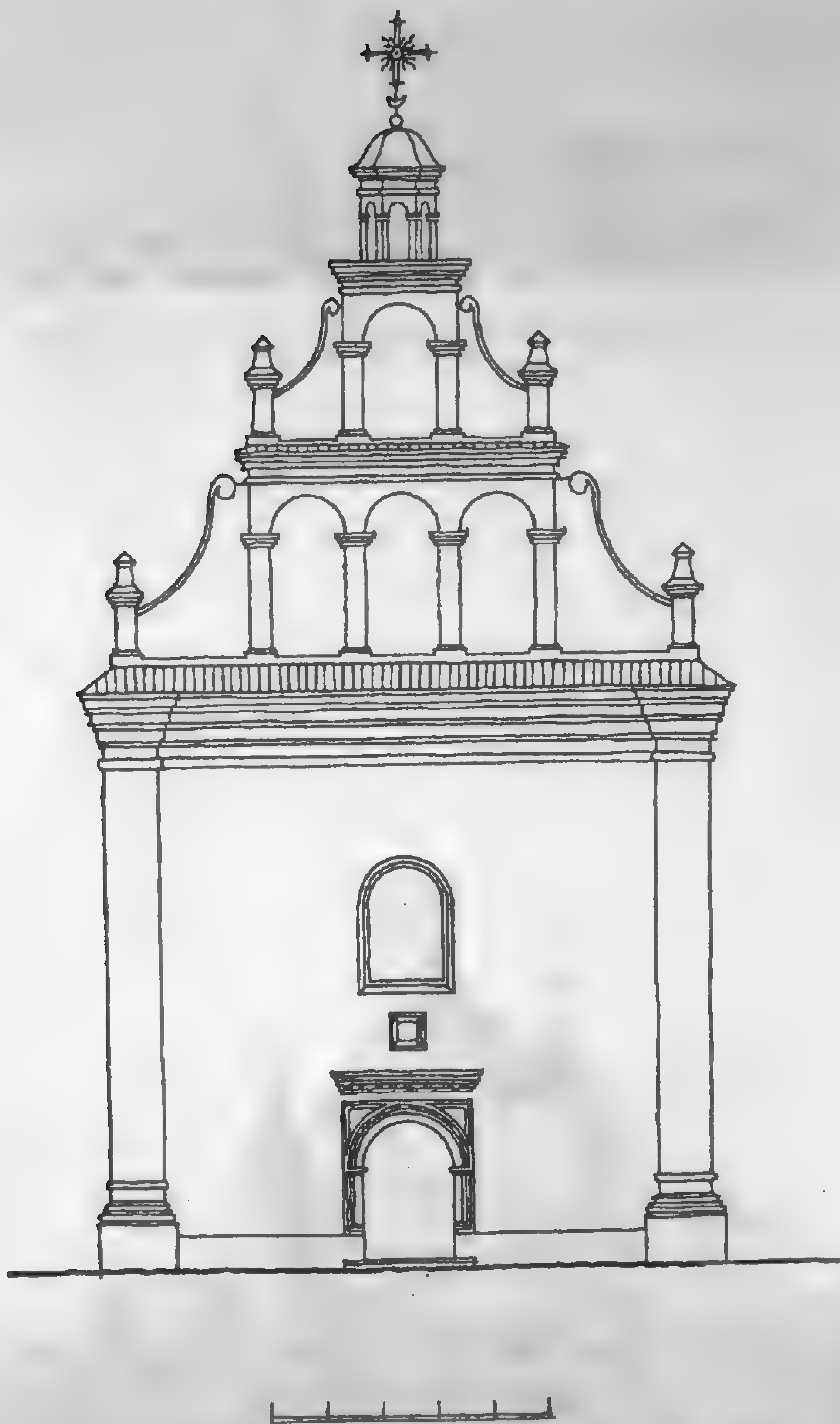
[18] Тананаева Л. И. О низовых формах в искусстве Восточной Европы в эпоху барокко (XVII–XVIII вв.) //Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983. С. 32.

2. Пострэнесансныя формы Куцеінскага храма — храналагічна першага ў шэрагу храмаў магілёўскай архітэктурнай школы XVII ст.— былі засвоеныя магілёўскімі мулярамі і ўжо пераасэнсаванымі ўваходзілі ў новы, барочны, сінтэз.

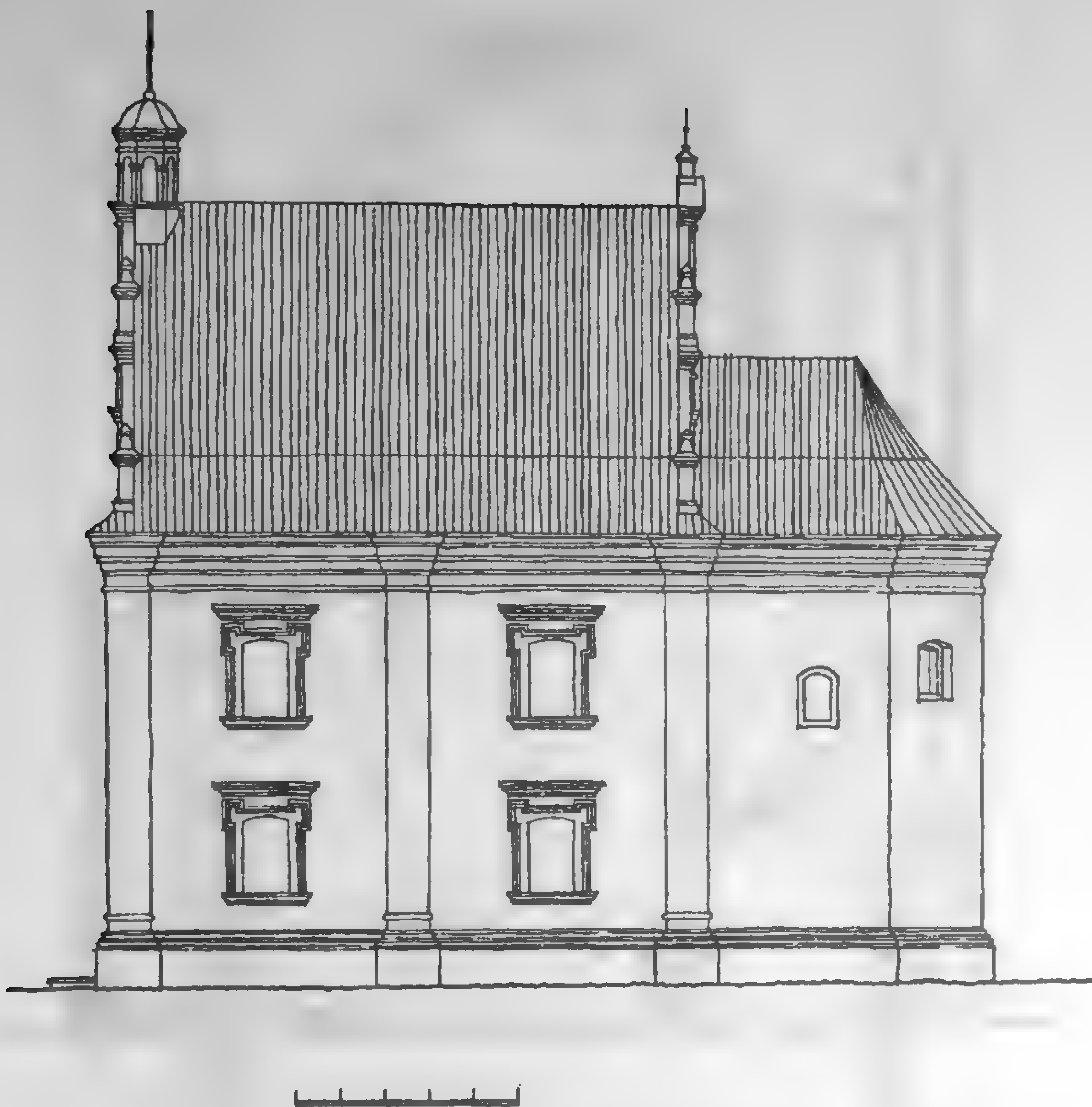
3. Належыць прызнаць, што з'яўленне ў архітэктуры магілёўскай школы выразных барочных рысаў упершыню пераканаўча праяўляецца толькі ў архітэктуры сабора магілёўскага Богаяўленскага (брацкага) манастыра, заснаванага ў 1636 г.

70. Куцеінскі Богаяўленскі манастыр. Акварэль Д. Струкава (1863)

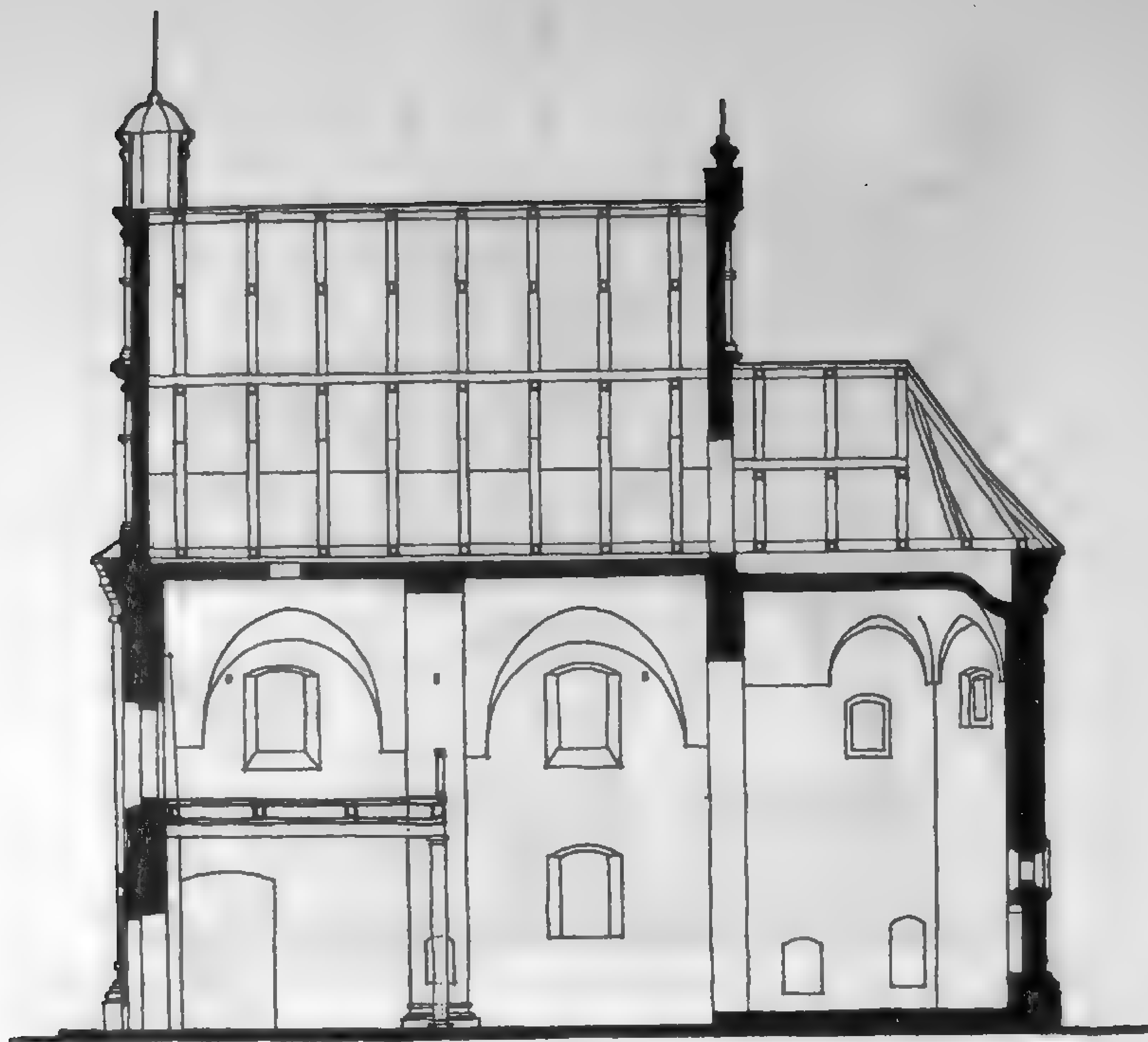
71. Святадухаўская (цёплая) царква Куцеінскага Богаяўленскага манастыра. Акварэль Д. Струкава (1863)



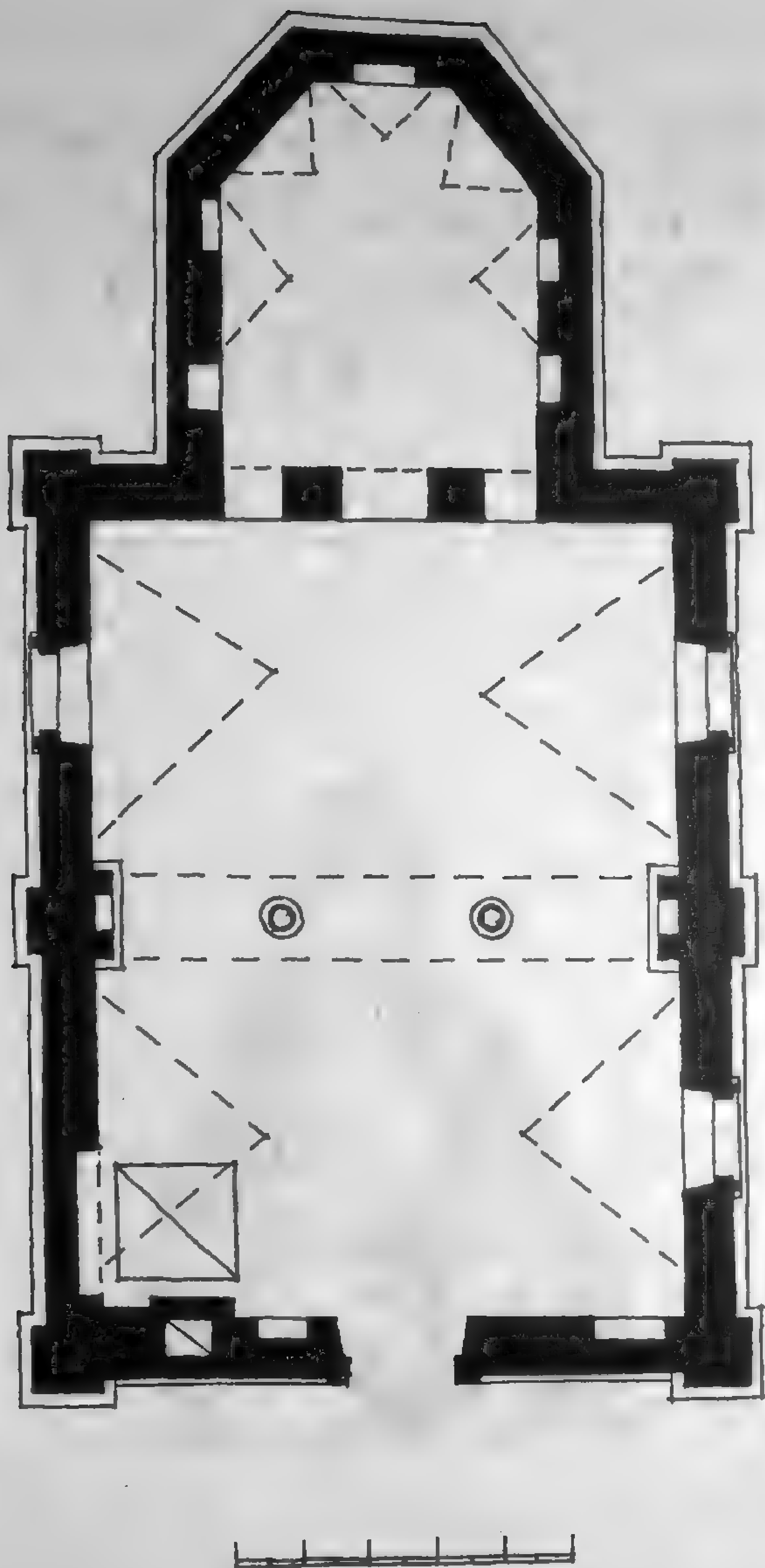
72. Галоўны фасад Святадухаўскай (цёплай) царквы (рэканструкцыя)



73. Бакавы фасад Святадухаўскай (цёплай) царквы (рэканструкцыя)



74. Разрэз Святадухаўскай (цёплай) царквы (рэканструкцыя)



75. План Святадухаўскай (цёплай) царквы (рэканструкцыя)

А. А. Ярашэвіч

АРХІТЭКТУРНА-СКУЛЬПТУРНЫ АНСАМБЛЬ КАСЦЁЛА ФРАНЦЫСКАНЦАЎ У ПІНСКУ

Гісторыкамі культуры даўно адзначана, што перыяды, плённыя ў галіне мастацтва, нярэдка прыпадаюць на часы палітычнага і сацыяльна-эканамічнага застою. Менавіта такая з'ява назіраецца ў Беларусі ў першай чвэрці XVIII ст. Шведскае нашэсце, якое суправаджалася нечуваным грабяжом буйнейшых гарадоў Магілёва, Пінска, Слуцка, Гродна, барацьба магнацкіх груповак, якая даходзіла ледзь не да сапраўднай вайны, эканамічны і культурны заняпад, разгул рэлігійнага фанатызму — так малапрывабна характарызуе гістарыяграфія гэты перыяд. Аднак і тады жыццё ішло сваім парадкам, і ад «змрочных саксонскіх» гадоў да нас дайшло нямала значных помнікаў архітэктуры і мастацтва у беларускіх гарадах (Пінску, Гродне, Наваградку, Менску, Магілёве) і вёсках (Беніцы, Смалянах, Сталовічах). Адным з найбольш мануменатльных з'яўляецца Пінскі манастыр францысканцаў, касцёл якога ўпрыгожаны выдатным ансамблем драўлянай разьбы і скульптуры.

Пачатак манастыра губляецца ў глыбіні стагоддзяў. Старыя інвентары сведчаць, што заснаваны ён у 1396 г. пінскім і тураўскім князем Жыгмундам Кейстутавічам па просьбе жонкі Ганны Мазавецкай[1]. Драўляныя будынкі неаднаразова гарэлі, у прыватнасці ў 1648 г. пры штурме Пінска войскамі Ельскага. Існуе думка аб збудаванні ў 1510 г. каменнага касцёла, аднак гістарычнымі дакументамі яна не пацверджана. Згодна з інвентарным вопісам 1687 г., усе будынкі манастыра былі драўлянымі, мелася толькі каменная, са скляпеннем, сакрысція[2]. Больш дакладных звестак аб гэтай пабудове пакуль што не знойдзена; магчыма, згаданая ў 1687 г. каменная сакрысція была пераробкай старога касцёла (ці, хутчэй, капліцы), а магчыма, яна пабудавана ў 1648—1661 гг., калі адбудоўваўся ў дрэве манастыр, спалены у 1648 г.

Для вырашэння пытання варта было б правесці археалагічна-архітэктурныя даследаванні цяперашняй сакрысціі каля паўднёвага боку прэзбітэрыя.

У другой палове XVII ст. у Пінску пачынаецца значнае мураванае будаўніцтва, узнікаюць цагельні, выраб вапны і іншых будаўнічых матэрыялаў, неабходных для ўзвядзення магутнага гмаху калегіума езуітаў. У гэты ж час адбываюцца змены ў статусе францысканцаў у Беларусі: у 1687 г. была створана асобная літоўская правінцыя, адным з багацейшых манастыроў якой быў Пінскі. Усё гэта актывізавала пінскіх францыскан да стварэння новых, больш манументальных будынкаў. Яшчэ ў час першай сусветнай вайны ў архіве Пінскага касцёла захоўваліся дакументы, якія адлюстроўвалі асноўныя даты ўзвядзення новага манастырскага ансамбля. У іх не адзначаны пачатак будаўніцтва; хутчэй за ўсё, гэта адбылося пасля адыходу з Пінска шведаў, г. зн. не раней 1706 г. Да 1712 г. быў гато-

---

[1]Нацыянальны гістарычны архіў РБ, ф. 1781, воп. 27, адз. зах. 452.

[2]Аддзел рукапісаў б-кі Вільнюскага ун-та, А-3862, л. 221.

вы прэзбітэрый («меншы хор»), вядома, што ў гэтым годзе адбылася бенедыкацыя касцёла[3]. Да 1723 г. быў збудаваны фундамент для ўсяго храма і, напэўна, пастаўлены бакавыя сцены нефа, таму што ў інвентары названы ўжо існуючымі 6 капліц для алтароў і 2 — для музычнага хору. Няясна, ці было ўзведзена скляпенне; у практыцы таго часу гэта быў даволі часта заключны этап будаўніцтва, ужо пасля таго як будынак пакрывалі дахам. У храме на гэты час былі ўсталяўлены 6 алтароў, а таксама амвон цудоўнага вырабу («per belle fabricate»). 7 мая 1730 г. адбылася кансекрацыя (асвяшчэнне) храма, гэта сведчыць аб тым, што работы ў інтэр'еры былі закончаны[4]. Аднак, відаць, праз некаторы час узнавіліся работы па афармленні фасада, які быў завершаны каля 1766 г. Тады ж быў збудаваны цагляны двухпавярховы корпус манастыра. Нарэшце, у 1817 г. архітэктарам Казімірам Каменскім узведзена трох'ярусная званіца.

Пінскі касцёл спалучае архаічныя рысы беларускага гатычнага храма (падоўжаны прэзбітэрый з зоркавым скляпеннем над апсідай, трохкамерная структура асноўнага аб'ёму) з планіроўкай храма Іль-Джэзу — пачынальніка барока у еўрапейскай архітэктуры. Уласна кажучы, з рымскім храмам тут пераклікаецца толькі ідэя замяніць бакавыя нефы радам капліц, аднак прызначэнне іх зусім іншае. Капліцы Іль-Джэзу злучаны паміж сабой, ствараючы бакавыя нефы, як месца для працэсій; у Пінскім жа касцёле капліцы маюць нязначную глыбіню, між сабой ізаляваны і раскрыты аркадамі ў галоўны неф. Бакавых нефаў па сутнасці няма, паколькі восевая сувязь капліц разбурана; храм атрымаўся аднанефавым, дапоўненым паніжанымі капліцамі — камерамі для бакавых алтароў. Асноўнай крыніцай святла з'яўляюцца вокны ў люнетах цыліндрычнага скляпення нефа; такі характар асвятлення ўзмацняе інтэгральнасць прасторы храма, не дасягальную ў базіліцы.

Адзінства прасторы падкрэсліваецца цэльным (на жаль, не завершаным, ці не захаваным поўнасцю) скульптурна-архітэктурным комплексам, выкананым у кароткі адрэзак часу невядомай арцеллю разьбяроў. Яго складаюць галоўны алтар, два бакавыя алтары на стыку нефа і прэзбітэрыя, алтары ў капліцах: Маці Божай Ружанцовай і Антонія Падуанскага, Св. Анны (два апошнія не завершаны ці пашкоджаны) і сапраўды выдатны па дэкаратыўнасці амвон. Яшчэ чатыры алтары выкананы ў іншай тэхніцы (роспіс на сцяне, ляпніна), і, безумоўна, выкананы яны пазней, на схіле барочнага стылю ў Беларусі.

Галоўны алтар уяўляе сабой трохвосевы порцік, узняты на высокі цокаль. Ніжні, асноўны, ярус падзелены па вертыкалі на тры полі чатырма спіральнымі калонамі. Бакавыя крылы павернуты пад

---

[3]Oesterle P.G. Uber das Minoriten kloster in Pinsk-Franciskanisze Studie, 1919. S.58–66.

[4]Moszynski Ant. Historja o klasztoru pinskim XX. Franciszkanow-Athenaeum, 1844. T.4. S.37.

вуглом да цэнтральнай часткі, а карніз і цокаль раскрапаваны такім чынам, што алтар дапасуецца да паўцыркульнага абрыса апсіды. У цэнтры вялікая (4×2 м) жывапісная карціна «Ушэсце Марыі» (копія Мурыльё) у разьбяной раме са шлемападобным балдахінам, паабапал якога на воблачках уселіся пацешныя херувімчыкі. У бакавых інтэркалумніях пастаўлены скульптуры апосталаў Пятра і Паўла — масіўных велічных старцаў, басаногіх, з моцнымі жылістымі рукамі. Двухмятровыя фігуры амаль франтальныя, з лёгкім нахілам і паваротам галавы да цэнтра алтара, займаюць палавіну вышыні інтэркалумніяў. Адзенні апосталаў мадэліраваны буйнымі глыбокарэльефнымі складкамі адвольных абрысаў, пакрыты пазалотай і серабрэннем.

Верхні ярус уяўляе сабой разьбяны картуш-раму авальнай формы, пастаўлены ў праём разарванага франтона паміж пастаментамі з сядзячымі скульптурамі, работы таго ж майстра, што і скульптуры апосталаў. Што датычыць разьбы картуша, у ёй адчуваецца большая дынаміка і «барочнасць» разьбы, што сведчыць ці аб крыху больш познім часе стварэння, ці аб іншым выканаўцы. Вядома, што першапачаткова ў верхнім ярусе знаходзіўся абраз «Тройца з каранацыяй Марыі» (мяркуючы па тэксту інвентара 1723 г., гэта быў жывапісны, а не разьбяны твор). Выказвалася думка, што цяперашні рэльеф «Стыгматызацыя Св. Францыска» замяніў карціну ў 1900 г.[5] Гэтаму пярэчыць яўна барочны стыль картуша, да таго ж ужо ў інвентары 1829 г. адзначана ў другім ярусе алтара «драўляная скульптура Св. Францыска на каленях»[6]. Стылістычна разьба картуша належыць да сярэдзіны XVIII ст. Вартая ўвагі дэталь рэльефа «Распяцце», да якога звернуты Францыск, узвышаецца на фоне храма, у агульных рысах падобнага на Пінскі касцёл з даволі характэрнай франтальнай бакавой вежай. Паколькі фасад касцёла быў завершаны каля 1766 г., рэльеф не мог быць выразаны раней гэтай даты, аднак не пазней 1817 г., часу ўзвядзення званіцы. Аналагічная кампазіцыя ў Гродзенскім касцёле францыскан з'явілася ў 1760-х гадах, блізкім да яе па часе стварэння можна лічыць і пінскі рэльеф. Трэба сказаць, што ўвесь картуш не стварае цэльнага ўражання; відаць, аснова картуша з фігурамі святых, якія сядзяць на тумбах, належыць да першапачатковай задумы; пазнейшым з'яўляецца ўстаўлены замест «Каранацыі» рэльеф са Св. Францыскам і ніз з заснуўшым манахам.

З незвычайным размахам пабудаваны табернакулум, па сутнасці, самастойны твор манументальна-дэкаратыўнага мастацтва. Цэнтр яго (па восі якраз над нішай для келіха) увенчаны скульптурнай групай «Маці Божая Апека». Марыя ў кароне ахінае сваім плашчом чатырох адарантаў: двое з іх (на пярэднім плане) у папскай тыяры і каралеўскай кароне стаяць на каленях, на заднім плане схілілі гало-

---

[5]Пластыка Беларусі XII—XVIII стст. /Склад. Н. Ф. Высоцкая. Мн., 1983. С. 118.

[6]Нацыянальны архіў РБ, ф. 1781, воп. 27, адз. зах. 452.

вы персанажы цывільнага стану: мужчына ў модным капялюшыку і жанчына з адкрытымі плячыма і ў какетлівай шляпцы. Цэнтральная эдзікула фланкіравана чатырма скульптурамі, дзве з якіх (крайнія) прадстаўляюць, напэўна, апосталаў, дзве іншыя — жаночыя фігуры — маюць алегарычны сэнс: сімвалізуюць мудрасць (асвету) і беднасць (сціпласць). Кампазіцыйна табернакулум яшчэ больш выразна, чым алтар, упісваецца ў трохвугольнік.

У алтары, як і ў табернакулуме, пры ўсёй дэкаратыўнасці вызначальную ролю мае манументальна-архітэктурная кампазіцыя, дапасаваная да прасторавай структуры прэзбітэрыя.

У алтарах на стыку прэзбітэрыя і нефа архітэктурная ордэрная структура ледзь выяўлена рэшткамі разарванага франтона і антаблемента. На пярэдні план выступіла маляўнічая дэкаратыўнасць: месца бакавых калон занялі алегарычныя жаночыя фігуры. Масіўныя, статычныя, моцна збудаваныя постаці, з буйнымі рукамі і нагамі, пастаўленыя накшталт карыятыд, яны, аднак, нічога не падтрымліваюць. Антаблемент абапіраецца на кансолі, дэкараваныя шырокім лісцем аканту. У цэнтры ніжняга яруса разьбяной рамай выдзелена ніша, у якой змешчана скульптура «Распяцце». Цела Хрыста выгнута па дузе, характэрнай для барочнай пластыкі; фігура выразана прыгожа, з тонка выяўленымі дэталямі напружанага, фізічна моцнага цела, твар застыў у горда перанесеных муках, пальцы рук здаюцца сціснутымі ў кулакі не столькі ад болю, колькі ад вымушанага бяссілля. Гэта ідэальны вобраз не памёршага, а, варта было б сказаць, «загінуўшага на крыжы» Бога-чалавека. Над «Распяццем» на фрызе — барэльеф «Спас Нерукатворны» (ці «Плат Веранікі», згодна з заходняй іканаграфіяй), элемент, характэрны для алтароў апошняй трэці XVII і пачатку XVIII ст. Верхні ярус алтара выкананы ў выглядзе авальнага картуша, аздобленага рэльефнай разьбой С-падобных абрысаў і фігурамі херувімаў. Алтар завершаны скульптурай Іаана Хрысціцеля з ахвярным баранчыкам на адстаўленай левай руцэ. Нечаканай індывідуальнасцю адзначаюцца фігуркі анёлаў, пасаджаных у самых розных позах на алтары, дзе толькі можна іх было размясціць. Ансамбль пацешных дзіцячых скульптурных вобразаў мае працяг у левым бакавым алтары Св. Францыска, кампазіцыйна аналагічным алтару Ісуса. Розніца толькі ў тым, што ў цэнтры ніжняга яруса знаходзіцца абраз Францыска на палатне ў шаце, па баках яго стаяць скульптуры Св. Бенедзікта і Св. Клары ў доўгіх адзеннях з серабрэннем і пазалотаю. Больш змястоўна вырашаны верхні ярус. Замест сімвалічнага сэрца ў цярновым вянку тут, у цэнтры картуша, змешчана гарэльефная сцэна з'яўлення Францыску Асісскаму Маці Божай. Францыск стаіць на каленях у малітвеным сузіранні, погляд звернуты ўлева ўверх, дзе на воблаку ў экстатычнай позе схілілася да яго Маці Божая, левай рукой паказваючы на Хрыста з крыжам у завяршэнні алтара. Напружана-эмацыянальны стан дзейных асоб гэтай сцэны (такія сцэны звычайна вырашаюцца больш спакойна і ўрачыста) нагаданы духам паўднёваеўрапейскага барока.

З шасці каплічных алтароў толькі адзін (Маці Божай Ружанцовай) захаваўся ў закончаным стане. Яго архітэктурная канструкцыя поўнасцю вызначана структурай прасторы капліцы, у якую ён упісаны. Капліца ўяўляе сабой прамавугольнік у плане з паўцыліндрычным акном у бакавой сцяне, раскрыты ў неф касцёла і перакрыты шырокай аркай цыліндрычнага скляпення. Алтар адпаведна збудаваны на аснове трох порцікаў, пристаўленых да ўсіх трох сцен капліцы; аб'ядноўвае іх адзін антаблемент, дапасаваны да карніза будынка. Апрача таго, шэсць карынфскіх калон размешчаны такім чынам, што дзве сярэднія калоны адначасова ўваходзяць і ў бакавыя крылы і ў цэнтральны (франтальны) порцік, падкрэсліваючы тым самым цэласнасць кампазіцыі. У цэнтры, пад разьбяным балдахінам (блізкім да абрамлення абраза «Узнясенне Марыі» у галоўным алтары) змешчан абраз «Маці Божай», напісаны на дошцы алеем, з цудоўнай шатай 1775 г. Іканаграфічна абраз належыць да тыпу «Замілаванне», аднак франтальная кампазіцыя, відаць, запазычана з «Адзігітрыі», характар вобразаў і манера выканання гавораць аб значным уплыве мастацтва позняга рэнесансу. Безумоўна, мясцовай перапрацоўкай жыційнага абраза тлумачацца пяць круглых клеймаў вакол па полі абраза накшталт німба: «Дабравешчанне», «Сустрэча Марыі і Лізаветы», «Нараджэнне Хрыста», «Срэценне», «Хрыстос-падлетак у храме». Абраз упрыгожаны адмысловай шатай, датаванай 1775 г. Ніжэй размешчаны невялікі абразок «Святое сямейства». Паабапал пастаўлены скульптуры архангелаў (хутчэй за ўсё, Міхаіла і Гаўрыіла) на воблачных пастаментах, а паміж калонамі — Св. Георгій у воінскіх даспехах з трыумфальным вянком на галаве і Казімір у звычайным каралеўскім обліку. Высока над галовамі святых павіслі сімвалічныя ракавіны. Як працяг традыцый XVII ст. на карнізе вакол вянчаючага балдахіна схіліліся ўніз анёлы з музычнымі інструментамі; за імі стаяць дзве жаночыя скульптуры неазначанага зместу. Верхні ярус алтара выкананы ў выглядзе глорыі, авальнай лентай апаясваючай паўцыркульнае акно. Яна ўпрыгожана рэльефнай разьбой з воблачных клубоў, парасткаў аканта, валют, херувімаў і фігурамі двух анёлаў у пазалочаных драпіроўках. Бакавыя крылы алтара змяшчаюць жывапіс на дошках і заканчваюцца традыцыйным элементам — прыстаўнымі разьбянымі фрагментамі («вушамі»), дапоўненымі анёламі-пуцці. Пры даволі значным акцэнце на дэкаратыўнасць архітэктурная кампазіцыя ўсё ж з'яўляецца вызначальнай, выразна выдзелены жывапісны цэнтр і скульптурныя акцэнты.

Парны апошняму (па размяшчэнні ў храме) алтар Антонія Падуанскага або застаўся незавершаным, або наогул ставіўся пазней з выкарыстаннем нямногіх больш ранніх дэкаратыўных элементаў. Карынфскія калоны гладкаствольныя, разьбяны дэкор прадстаўлены асобнымі фрагментамі; верхні ярус наогул адсутнічае. Да першапачатковай скульптуры належаць, напэўна, толькі дзябёлыя анёлы, фланкіруючыя цэнтральны абраз Антонія ў металічнай рызе і разь-

бяной раме з фігурным завяршэннем, а таксама невялікі гарэльеф Саваофа. Дзве бакавыя скульптуры невядомых святых у манаскім і капланскім адзенні выдзяляюцца з асноўнага комплексу пінскай скульптуры пачатку XVIII ст. і, магчыма, належаць да больш ранняга часу, таксама як прыстаўныя абапал менсы дзве скульптуры (Св. Антонія і невядомага маладога святога). Нешматлікія элементы накладной разьбы як на самім алтары, так і на антэпендыуме (пярэдняй сцэны менсы) блізкія да арнаментацыі апісаных вышэй алтароў; больш познімі могуць быць чашы на карнізе.

Апошнім алтаром комплексу, як відаць, гатовага ў асноўным да 1723 г., з'яўляецца алтар, што знаходзіцца ў першай ад хораў левай капліцы. Цяпер ён змяшчае абраз «Св. Анна, Іакім і Марыя», аднак першапачаткова быў прысвечаны Св. Іосіфу (інвентар 1829 г.[7]). Канструкцыйна ён найбольш блізкі да алтара Маці Божай Ружанцовай, аналагічныя карынфскія калоны з канэлюрамі падтрымліваюць разарваны антаблемент, дэкараваны разеткамі; аднатыповыя ракавіны над скульптурамі францысканскіх Святых Бярнарда Сіенскага (?) і Клары (?). На жаль, і ў гэтым алтары не завершана дэкаратыўнае афармленне; толькі разрыў франтона запоўнены картушам з манаграмай «IHS», другі ярус і табернакулум наогул адсутнічаюць. У ніжнім ярусе, як відаць, меліся паставіць яшчэ дзве скульптуры абапал цэнтральнага абраза, а магчыма, праект прадугледжваў тут нейкі разьбяны дэкор. Чатыры скульптуры, што стаяць цяпер на карнізных выступах, размешчаны выпадкова. Ва ўсякім разе Св. Ян Непамук і Св. Ануфрый першапачаткова знаходзіліся ў алтары Св. Анны (у сярэдняй правай капліцы, дзе цяпер размешчаны спавядальні, выразаныя ў Пінскай прафшколе-майстэрні ў даваенны час). Дзве іншыя скульптуры (магчыма, гэта «Елізавета Цюрынгская» і «Св. Варвара»), здаецца, не складаюць пару і невядома, ці прызначаліся яны для алтара Св. Сямейства. Гэтыя скульптуры — манументальныя, груваткія з выразнымі грубаватымі рысамі твараў — належаць таму ж майстру (ці майстэрні), які выразаў скульптуры галоўнага алтара.

Выдатным узорам манументальна-дэкаратыўнай разьбы па дрэву можна лічыць амбон Пінскага касцёла. Ён складаецца з многаграннага кораба, спінкі з багатай разьбой і цудоўнага ажурнага балдахіна, увенчанага скульптурай архангела Міхаіла ў поўны рост. Плоскія грані кораба чаргуюцца з выгнутымі, у апошніх выразаны нішы фігурных абрысаў, і па краях — вазы з кветкамі. Зверху і знізу кораб завершаны шматслойнымі профільнымі карнізнымі паясамі; іх злучаюць пяць тонкіх карынфскіх спіральных калонак, падобных да калон галоўнага алтара. Мініяцюрныя фігуры евангелістаў маюць крыху цацачны выгляд; на галовах у якасці німбаў дыскі-аладачкі,

[7] Нацыянальны архіў РБ, ф. 1781, воп. 27, адз. зах. 452.

пастаменты ў выглядзе пагоркаў, на якіх дзе прылеглі, дзе прыселі сімвалічныя звяры — сімвалы евангелістаў.

Дно кораба дэкарыравана накладной разьбой: сакавітыя парасткі аканта абкружваюцьраслінныя эмблемы, адна з якіх сімвалізуе ордэн францысканцаў (скрыжаваныя рукі Хрыста і Францыска) з крыжам. У заканчэнні з сямі валют — кветка сланечніка.

Спінка амбона скампанавана накшталт рэтабла. У фігурнай раме на кансолі змешчана скульптура сядзячага Хрыста ў пасярэбраным хітоне і пазалочаным плашчы; фонам служаць воблачныя клубы і прамяністае ззянне вакол галавы. Па баках па-за рамай устойліва пасаджаны апосталы. Пётр абапіраецца правай рукой з ключамі на кансоль, Павел трымаецца за вялізны меч, нібы за посах. Уся тройца франтальна пазіруе гледачу, аб'яднаная кветкавай гірляндай з вялікімі распушчанымі бутонамі. З бакоў спінка фланкіравана разьбянымі «вушамі» і парай буйных херувімаў.

Амбон увенчаны надзвычайна прыгожым балдахінам, яго ажурная разьба ўся складаецца з разнастайных дэкаратыўных элементаў: лістоў аканта, расцвіўшых бутонаў кветак, стужак, вянкоў, херувімаў, валют. На вяршыні стаіць архангел Міхаіл з мячом і вагамі правасуддзя ў руках. Буйны маштаб фігуры, вялізныя апушчаныя крылы надаюць завяршальны зместавы сюжэт амбону ў процівагу яго павышанай дэкаратыўнасці.

Дзве бакавыя капліцы запоўнены гіпсавымі алтарамі архангела Міхаіла і Св. Варвары з насценнымі роспісамі ў фігурных рамах. У першым з іх цяпер цэнтральнае месца займае карціна «Дзева Марыя» мастака А. Ромера (пачатак XX ст.). Цэнтральны абраз Св. Варвары таксама заменены, напэўна, у час рамонту (пачатак XX ст.). У ляпным дэкоры алтароў скарыстаны элементы, характэрныя для другой паловы XVIII ст. (матывы ракайля, формы картушаў і рам), аб тым жа сведчаць скульптуры анёлаў; нарэшце, абрысы дэкаратыўных нішаў нагадваюць адпаведныя элементы фасада храма, што дае падставу дапусціць адначасовае іх выкананне, г. зн. у 60-я гады XVIII ст. Такой даце не пярэчаць і стылістычныя формы алтароў.

Відавочна, манументальна-дэкаратыўны ансамбль Пінскага касцёла распрацаваны як адзіны комплекс, чамусьці не быў завершаны[8]. Што перашкодзіла гэтаму? Аўтар манаграфіі пра польскіх францысканцаў К. Кантак[9] выказаў думку, што пінскую разьбу выканаў майстар Ян Шміт, які працаваў у той час у манастырах літоўскай правінцыі францысканцаў, у прыватнасці ў Гальшанах. Такім чынам, смерць майстра ў 1731 г. магла спыніць работу над пінскай разьбой. Аднак, мяркуючы па інвентарах, згаданыя 6 алтароў існавалі ўжо ў 1723 г., г. зн. за 8 гадоў да смерці Шміта. Ёсць, аднак, іншы факт, які нель-

[8]ДА Літвы, ф. 1135, воп. 20, адз. зах. 669.

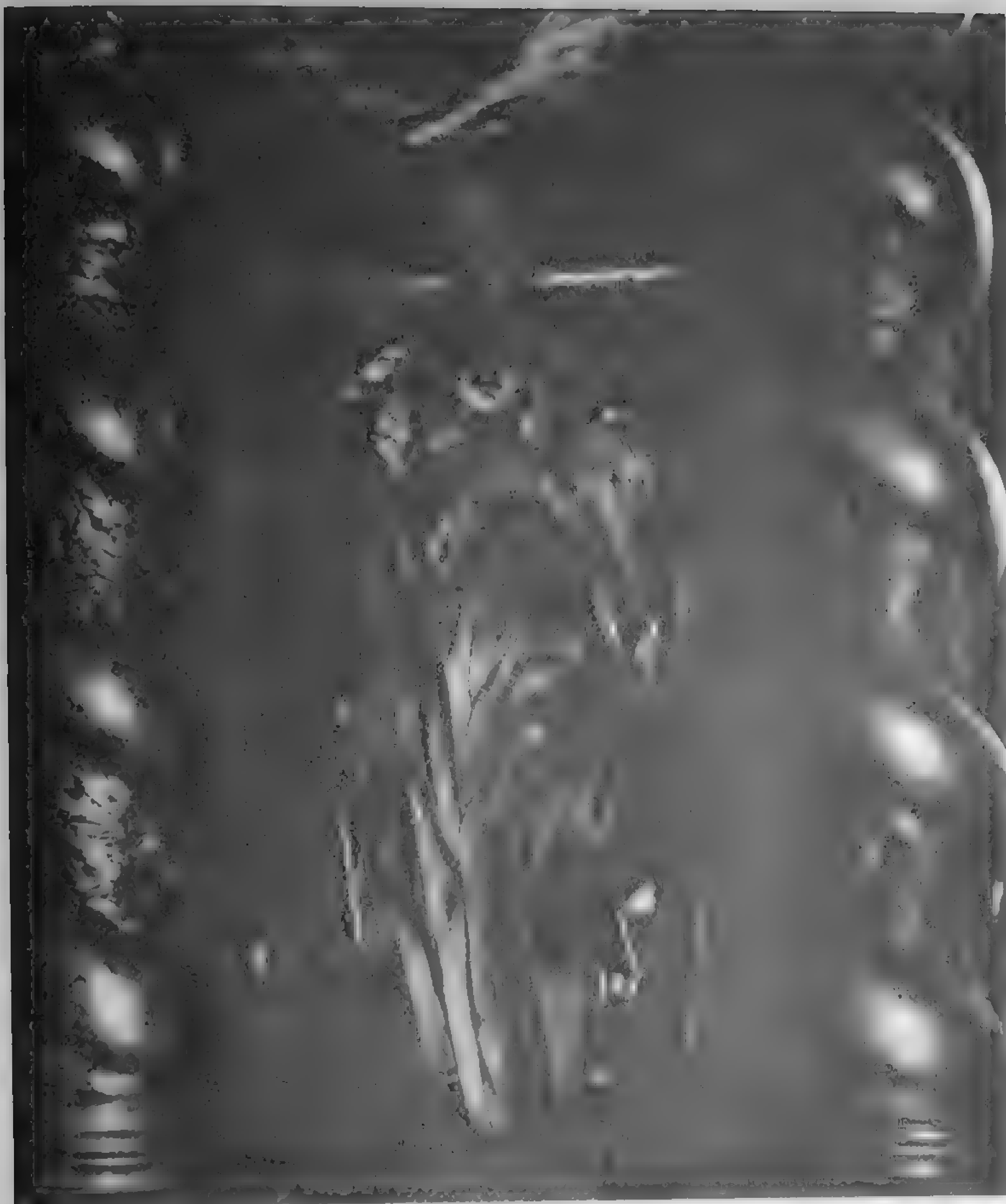
[9]Kantak K. Fransiszkanie Polscy. T. II. Kraków, 1917.

га абмінуць, разглядаючы гісторыю Пінскага касцёла. У метрыках сярод памёршых за 1725 г. францыскан правінцыі літоўскай і беларускай лічыцца Антоній Аляхновіч (Antonius Olechnowicz), доктар тэалогіі і прафесар «post munus Provinciale, Guardianarum Pinsci agent, ibiqne ut Pater ejusdem Contus, multis peractis eusis, tam circa supelle chmem Ecclesiastiani et erectionem Ecclesiae quam ecwic ipsum Conventum habens annos circiter 58 evita religiose ejujs sacramentes felicissime obijt». Не выключана, што нечаканая (у 58 гадоў) смерць гвардыяна (настаяцеля) манастыра, «будаўніка храма», вымусіла згарнуць працу над упрыгожаннем касцёла.

76. Агульны выгляд касцёла. 1-я чвэрць XVIII ст.

77. Пінскі касцёл францысканцаў. Від на прэзбітэрыум

78. Галоўны алтар. 1712—1723 гг.



79. Галоўны алтар. Скульптура «Апостал Пётр»

80. Стыгматызацыя Св. Францыска. Рэльеф у другім ярусе галоўнага алтара. 2-я палова XVIII ст.

81. Алтар Ісуса. Фрагмент. 1712—1723 гг.

82. Алтар Дзевы Марыі. 1712—1723 гг.

83. Алтар Дзевы Марыі. Скульптура «Св. Юрый»

84. Амбон. 1712—1723 гг.

В.Дз.Гаршкавоз

БЕЛАРУСКІ СЦЕНАПІС XVIII ст.

Тыпалогія ў кантэксце польскага барока

Задача мастацтвазнаўчага аналізу манументальных помнікаў — высвятленне генезісу іх утварэння і месца, якое яны займаюць сярод аналагічных твораў сваёй эпохі, г. зн. тлумачэнне часавага і стылістычнага кантэксту іх існавання. Вядома, што ад манументальнага жывапісу XVIII ст. захавалася каля дзесяці сценапісных цыклаў, вельмі розных, адасобленых па свайму характару. Таму немагчыма прасачыць эвалюцыю творчасці выканаўцаў і шлях паступовага развіцця ўсёй галіны манументальнага мастацтва краіны.

Усе наяўныя творы ўведзены ў навуковы ўжытак В. В. Церашчатавай, М. С. Кацарам, Н. Ф. Высоцкай[1]. Помнікі яшчэ не дачакаліся рэстаўрацыйнага даследавання, таму аналітычныя матэрыялы носяць папераджальны характар. Аб'яднаць іх у нейкі сістэматычны парадак дазваляе кантэкстуальнае чытанне ў межах мастацтва суседніх краін: Літвы, Украіны, Польшчы, свету так званага славянскага барока. У гэтым выпадку помнікі аказваюцца ў сферы агульнаеўрапейскай культуры, іх значэнне і каштоўнасць паглыбляюцца і пашыраюцца.

У дадзеным параўнальным аналізе спынімся на кантэкстуальным полі мастацтва Польшчы. Беларускія землі ў складзе Вялікага княства Літоўскага на XVIII ст. былі звязаны з Польшчай у агульную дзяржаву — Рэч Паспалітую. Магчыма дапусціць нейкія агульныя тэндэнцыі развіцця манументальнага жывапісу таго часу абедзвюх краін. Вынікі такога параўнання вельмі выразныя, таму што наглядныімі і відавочнымі становяцца асаблівасці, якія адрозніваюць мастацтва памянёных зямель.

Па-першае, у беларускім мастацтве XVIII ст. пашыраны спектр звяртання да ўсходніх і заходніх традыцый. Польскае мастацтва было больш маналітным, абслугоўваючы ў асноўным каталіцкія храмы. У Беларусі існавалі праваслаўныя і уніяцкія цэрквы. Праваслаўныя павінны былі прытрымлівацца ўсходневізантыйскага кола жывапісу, уніяцкія мелі права больш вольна інтэрпрэтаваць праваслаўны канон, аб'ядноўваючы яго з заходнекаталіцкім манументальным напрамкам.

Па-другое, у спадчыну XVIII ст. засталася моцная традыцыя праваслаўнага сценапісу XVII ст. Колькасна павялічваліся касцёлы XVII ст.; хутчэй за ўсё, яны ўпрыгожваліся вялікімі, але станковымі абразамі.

Па-трэцяе, у XVIII ст. у Польшчы каталіцкае веравызнанне і контррэфармацыя пашырана святкуюць сваю перамогу. На беларускіх землях XVII—XVIII стст. гэта ўсё яшчэ напрамак, які пераконвае, навучае, палемізуе. Змест фрэскавых цыклаў у адпаведнасці з гэтым схіляецца ў Беларусі ў бок гістарычнай і асабовай праблематыкі, у Польшчы набірае высоты пераможнага трыумфу.

---

[1]Церашчатава В. В. Старажытнабеларускі манументальны жывапіс XI—XVIII стст. Мн., 1986; Кацер М. С. Изобразительное искусство Белоруссии дооктябрьского периода. Мн., 1969; Гісторыя беларускага мастацтва /Рэд. Я. М. Сахута. Т. 2. Мн., 1988; Жывапіс Беларусі XII—XVII стагоддзяў /Склад. Н. Ф. Высоцкая. Мн., 1980.

Па-чацвёртае, манументальнае мастацтва ў XVIII ст. актыўна асвойвае дасягненні жывапісу Еўропы XVII ст. і свайго часу — гэтым тлумачацца супярэчлівасці стылю помнікаў.

Такім чынам, на беларускіх землях к пачатку XVIII ст. сустрэліся дзве манументальныя традыцыі: праваслаўная і заходнееўрапейская (каталіцкая). Праваслаўны жывапіс XVII ст., які зараз магчыма вывучаць на прыкладах помнікаў Віцебскай і Магілёўскай зямель, адзначаны графічнасцю, патэнцыяльным імкненнем выкарыстоўваць перспектыву, апорай на заходнія графічныя крыніцы, перавагай фігурных кампазіцый з укарочанымі прапорцыямі постацей, шпалерным размяшчэннем сцэнапісных цыклаў. Манументальны каталіцкі жывапіс Польшчы XVII ст. выкарыстоўвае іншыя мастацкія і стылістычныя прыярытэты. Дастаткова назваць Мікеланджэла Палоні — выдатнага прадстаўніка рымска-балонскай школы жывапісу. Гэта акадэмічная рысавальная і кампазіцыйная вывучка, імкненне зрабіць перспектыўныя пабудовы з адзіным пунктам гледжання, глыбокімі, добра распрацаванымі планамі, уладкаванне сцэнапісу ў храме ў рэпрэзентатыўна-карцінным парадку.

Перад каталіцкім мастацтвам Беларусі, якое ў XVIII ст. пашыраецца і мацнее, стаяла задача — абмінуць або нейкім чынам рэзка не проціпаставіць сябе існуючай праваслаўнай традыцыі, і ў той жа час засвойваць мастацтва мінулага і свайго часу.

Кантэкст польскага барока гэту супярэчлівасць нашых помнікаў высвятляе, але і падкрэслівае яе як мясцовую асаблівасць. Польскае XVIII ст. дае наступныя храналагічныя межы і іканаграфічныя арыенціры для разумення манументальнага мастацтва беларускіх зямель. Храналогія: тры фазы развіцця — першая 1710—1740-я гады другая — 1740—1770-я, трэцяя — 1770—1790-я гады. Іканаграфічныя прыярытэты — схільнасць да квадратуры і панарамы[2]. Крыніцай абодвух тыпаў роспісу, а таксама іх асноўным прафесійным настаўнікам з'яўлялася Італія. Квадратура — жывапіс, які актыўна ўключаў ілюзорную архітэктуру ў выглядзе калон, порцікаў, кансоляў, купалаў і г. д. Панарама, або плафон прадстаўляе сабой кампазіцыю, у якой на фоне воблачнага неба па перыметры намаляваны постаці, арыентаваныя галовамі да цэнтра. Квадратура і панарама маюць дэкаратыўны ілюзорны характар, інтэр'ер набывае рысы незвычайнай узнёсласці.

У беларускім мастацтве часавыя межы застаюцца аналагічнымі польскаму, але ў працах выкарыстоўваецца толькі першы тып упрыгожання — квадратура. Але гэта асаблівасць мясцовых помнікаў утойвае ў сабе адну вельмі значную тэндэнцыю: на падставе пана-

---

[2]Адносна храналогіі і тыпалогіі польскага манументальнага жывапісу спасылаемся на працы польскага даследчыка Марыуша Карповіча, напрыклад на яго тэзісны агляд:

Karpowicz M. Uwagi o przemianach malarstwa i rzezby polskiej w latach 1711—1740 //Sztuka I pol. XVIII wieku. Warszawa, 1981. S.95—114.

рамнай кампазіцыі эвалюцыяніруе жывапіс праваслаўна-уніяцкіх храмаў. Там узнікаюць унікальныя іконаграфічныя прыклады тыпу Новазапаветнай Тройцы з анёламі ў купале Успенскага сабора уніяцкага Жыровіцкага манастыра. Далей гэта схема стане кананічнай у рускім царкоўным акадэмічным жывапісе XIX ст. Аднак гэта тэндэнцыя можа стаць тэмай самастойнага даследавання.

Пакуль што мы адзначылі, што беларускія майстры XVIII ст. аддаюць перавагу квадратуры. Гэтаму садзейнічае наступнае: першае – і вельмі значнае – існаванне друкаванага і шматтыражнага ўзорніка па ілюзорнай архітэктуры Андрэа Поцца (прафесар Ежы Кавальчык добра прааналізаваў гэту крыніцу)[3]. Кніга Поцца была складзена як рэпрэзентацыя роспісаў езуіцкага храма Св. Ігнацція, якія сам аўтар выканаў у канцы XVII ст. Выданне Поцца апрача агляду зробленай мастацкай працы тлумачыла методыку пабудовы перспектывы і выканання фрэсак. Гэта кніга з паметамі беларускага мастака Грушэцкага, які працаваў у канцы XVIII ст., захавалася ў бібліятэцы Віленскага універсітэта. Ёсць некалькі яе экземпляраў і ў Мінску. У сховішча бібліятэкі Нацыянальнай акадэміі навук экземпляр Поцца трапіў у выніку ваенных вандровак кніг — але і гэта ўскосна сведчыць аб дастаткова пашыраным яе ўжыванні.

Наступны факт — міграцыя мастакоў-католікаў. Паводле канфесійных каналаў яны маглі пераязджаць з адной ордэнскай правінцыі ў другую. Так, у храмах езуіцкага ордэна працавалі шэраг майстроў з Прагі Чэшскай (Фрэдэрык Обст, Ігнацій Дарэцці і г. д.). Яны везлі з сабой заходнееўрапейскі густ і тэндэнцыі мастацтва свайго першапачатковага асяроддзя, а таксама і ўзровень майстэрства. Прага патрабуе асобнага разгляду, таму што яна з'явілася нейкім перадатачным пунктам Еўропы на шляху з Італіі (Рыма) у Польшчу.

Такім чынам, асноўная тэндэнцыя манументальнага мастацтва XVIII ст.— выкарыстанне перспектывы і ілюзорнай архітэктурнай кампазіцыі — квадратуры. Выява перспектывы ўключае на той час асаблівасці: некалькі пунктаў гледжання, адсутнасць адзінай восі агляду храма, калі назіральнік можа з розных месцаў інтэр'ера бачыць розныя бакі кампазіцый. Перспектыва набывае характар нелінейнай (тэрмін польскіх даследчыкаў) або перцэптыўнай (паводле маскоўскага тэарэтыка акадэміка Б. Раўшэнбаха). Пры стварэнні эфекту мастак ідзе на змены прамой лінейнай прасторы. Пры аналізе цыкла роспісаў езуіцкага касцёла ў Гродне мы адзначылі, як добра манграміст валодае гэтым прыёмам[4]. Тое ж самае робяць і выканаўцы

---

[3]Kowalczyk J. Andrea Pozzo a pozny barok w Polsce //Biuletyn Historyi Sztuki XXXVII, 1975, n.3,4. Кніга А. Поцца называецца «Perspectivae pictorum atque architektorum». Romae. P. 300.

[4]Раушенбах Б. В. Пространственные построения в живописи. М., 1980; Яго ж. Системы перспективы в изобразительном искусстве. М., 1986; Гаршкавоз В. Да пытання аб аўтарстве манументальных роспісаў 18 ст. (Фрэскавы цыкл у Гродне) //Помнікі старажытнабеларускай культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1984.

іншых роспісаў, але кожны па-свойму, як таго патрабуе прастора канкрэтнага храма.

З трох адзначаных фаз развіцця жывапісу XVIII ст. найбольш плённым па існуючых архіўных звестках і па колькасці захаваных помнікаў з'яўляецца перыяд 1740—1770-х гадоў. На тое ёсць багата прычын гістарычнага характару, але яны патрабуюць асобнага даследавання. Сярэдні перыяд XVIII ст. можна адчыніць датаваным цыклам сценапісу гродзенскага езуіцкага (фарнага) касцёла. Аўтар на апошняй кампазіцыі пакінуў сваю манаграму і дату — 1752г. Але гэты цыкл невялікі і таму, магчыма, хутка зроблены, усе астатнія роспісы рабіліся, відавочна, на працягу доўгага часу. Калі фрэскі Гродна — гэта 14 кампазіцый у прамавугольных нішах уздоўж галоўнага нефа і трансепта, іншыя цыклы роспісаў абдымаюць цалкам прасторы храмаў — столь, пілоны, сцены і г. д. (Магілёў, Мсціслаў, Нясвіж). З прычыны працягласці працы над упрыгожваннем інтэр'ераў гэтых храмаў трэба з дапамогай тэхналагічных даследаванняў шукаць пэўныя доказы паслядоўнай завершанасці роспісаў некалькімі пакаленнямі мастакоў. Пакуль што мы адзначым супярэчлівасць стылю дадзеных цыклаў.

У сценапісе кармеліцкага касцёла Мсціслаўля супярэчлівасці жывапісу XVIII ст. праяўляюцца ў наяўнасці рысаў XVII ст.: кампазіцыі кулісныя, аб'ёмна-дынамічныя, выкарыстоўваецца прамая перспектыва з добра распрацаваным пярэднім планам. Таму ў літаратуры частка роспісаў датуецца XVII ст. Але кампазіцыі не маюць яснасці пабудовы, яны путана-шматпостацевыя, наўмысна драматызаваныя — гэта ўжо напрамак XVIII ст. Акрамя таго, цыкл цалкам падключаны да гістарычна-асабовай ідэі абаснаванасці перамогі каталіцкага веравызнання. У ім, напрыклад, дзве гістарычныя сцэны і партрэтныя выявы, якія размешчаны ў алтарнай частцы храма.

Тэндэнцыя да выбару адпаведных гістарычных і асабовых тэм з'яўляецца агульнай для мастацтва краін Беларусі і Польшчы, але ў нас у ёй акцэнтаваны дыдактычны змест. У гарадзенскім храме тэндэнцыі XVII—XVIII стст. пераплятаюцца вельмі яскрава. Паводле 17-вечнага правіла, цыкл знаходзіцца ў рэпрэзентатыўна-карцінным парадку на сценах па перыметры храма. Ясны, светлы (цьепалаўскі) каларыт, прапарцыянальна павялічаныя постаці адносна фону звязваюць гэтыя роспісы з мастацтвам XVII — першай чвэрці XVIII ст. Тым не менш наяўнасць перцэптыўнай перспектывы XVIII ст., узрастанне ўдзельнай вагі пейзажу, дэталі побыту (касцюмы і г. д.), імкненне да эфектацыі ў сцэне Гларыфікацыі (праслаўлення) Францішка Ксаверыя, графічная трактоўка постацей дазваляюць аднесці роспіс да сярэдзіны XVIII ст. Важнай падставай захавання рысаў мастацтва XVII ст. у гарадзенскім роспісе і многіх помніках гэтага перыяду з'яўляецца звяртанне мастака да іконаграфічных крыніц папярэдняга часу. У Гродне такой крыніцай сталі 15 гравюр Мельхіёра Хафнера з кнігі І. Прайса «Жыццё Святога

Ксаверыя», якая была выдадзена ў Інсбруку ў 1691 г.[5] (уся колькасць гравюрных лістоў — 50). Манаграміст у гэтай працы змяніў вертыкальны фармат гравюрных выяў Святога Ксаверыя на гарызантальны. Роспісы ў касцёле Святога Францішка Ксаверыя ў Магілёве маюць тую ж іконаграфічную крыніцу. (У архіве прафесара М. С. Кацара захаваліся чорна-белыя здымкі загінуўшай Уваскрэсенскай царквы, былога касцёла Святога Ксаверыя; у кнізе В. В. Церашчатавай датаваны XVII ст.)[6] Апора на іконаграфічныя крыніцы — агульная рыса культавага мастацтва абедзвюх краін: пабудова кампазіцыі магла ўключаць кампіляцыю розных матэрыялаў. Дадзенае становішча тлумачыцца, з аднаго боку, вялікім значэннем асобы заказчыка, якому ў гэтым выпадку лёгка і наглядна можна было фармуляваць свае пажаданні, з другога боку — існаванне сярэднявечнага ўяўлення аб мастаку як медыуме, перадатчыку ўжо згаданага яму першаўзора (архетыпа).

Карыстанне гравюрамі не залежала ад іх тыражу. Напрыклад, украінска-беларускі гравёр Лявонцій Тарасевіч распрацаваў цудоўныя кампазіцыі, прысвечаныя Святому Ксаверыю ў кнізе «Вызгаенне Марцэліуса Мастрыліуса», выдадзенай у Вільні ў 1680-я гады[7], але яна аказалася непапулярнай для манументальнай працы; у сценапісе выкарыстоўвалі гравюры з цэнтра езуіцкага ордэна (з Рыма) і больш падрабязныя па зместу.

Яскрава адлюстроўваюць тэндэнцыі 1740—1770-х гадоў цыклы фрэсак нясвіжскіх езуітаў, магілёўскіх кармелітаў. Дацiроўкі абедзвюх ускосныя — крыніцы, якія б падцвярджалі дакладныя даты іх стварэння, не знойдзены. Тыпалагічна роспісы храмаў прадстаўляюць «квадратуры, заключаныя ў рамы». Гэты напрамак звязваюць з італьянскім маэстра Карлам Педрэцці, колам львоўскіх майстроў, польскімі храмамі бернардзінак у Ляжайску і Дубне, фарным храмам у Любельскім. Працяг развіцця гэтага тыпу: 1730—1760-я гады,— у нас ён сустракаецца ў 1740—1770-я гады. Дадзеная квадратура ўключае кампазіцыі, якія заключаны ў сапраўдныя і намаляваныя падпружныя аркі, а ўнутры іх — выявы, абведзеныя аб'ёмнымі стужкамі па перыметры. Сцэны могуць суправаджацца надпісам.

Характар нясвіжскіх роспісаў дыдактычны і трыумфальны. Перспектыва мае некалькі пунктаў гледжання, як у асобна ўзятай кампазіцыі, так і на восі ўсяго інтэр'ера. Іконаграфічныя крыніцы прыкметна звязваюць роспісы з мастацтвам XVII ст.

---

[5]Preiss J., Vita S. Francisci Xaweri SJ Indiae et Japoniae apostoli. Innsbruk, 1691. Матэрыялы знаходзяцца ў Рымскім архіве Ватыкана у фондзе Шурхамера: ARSI, Coll. Schurchammerr-Iconografia sul. S.Saverio. Аўтар выказвае вялікую падзяку за дапамогу ў пошуках іканаграфіі Св. Ксаверыя польскаму вучонаму Ежы Пашэндзе.

[6]Церашчатава В. В. Старажытнабеларускі манументальны жывапіс XI—XVIII стст. С. 119.

[7]Аб кнізе «Вызгаенне Марцэліуса Мастрыліуса» з гравюрамі Л. Тарасевіча ў манаграфіі: Степовик Д. В. Леонтій Тарасевич і українське мистецтво барокко. Київ, 1986.

Квадратура храма ў Гальшанах Гродзенскай вобласці (францысканскі касцёл) набліжаецца да нясвіжскага тыпу. Роспіс касцёла ў в. Лучай Віцебскай вобласці (езуіцкі) тыпалагічна можа быць аб'яднаны з Магілёўскім храмам, але ў ім ужо бачны рысы жывапісу трэцяй фазы мастацтва барока, калі назіраецца эклектычны паварот да сценапісу пачатку XVIII ст.

Манументальны жывапіс 1770—1790-х гадоў звязаны з эклектычнымі зваротамі да папярэдніх перыядаў, ракайльнымі і класіцыстычнымі арнаментамі, зваротам да пейзажных матываў і выяў нават павялічаных памераў палявых раслін. Прыклады гэтай тыпалагічнай змены — грызайльныя ілюзорныя алтары ў Будславе, прамакутныя роспісы касцёла Святога Андрэя ў Слоніме.

Такім чынам, мастацтва роспісаў беларускіх касцёлаў далучаецца да свету славянскага барока, а праз яго — да ўсёй еўрапейскай культуры. Неабходнасць праходзіць за адно XVIII ст. урокі спадчыны папярэдняга стагоддзя прыводзіць да супярэчлівай сустрэчы рысаў барока мінулага і бягучага часу. Увага звяртаецца на кампазіцыі гістарычнага зместу і жыццяпісы асобных Святых. Мастацкія пабудовы ўключаюць рамавае абрамленне, якое паслабляе грандыёзны рух ілюзорнай архітэктуры. Панарамны тып роспісу зусім адсутнічае ва ўпрыгожванні інтэр'ераў.

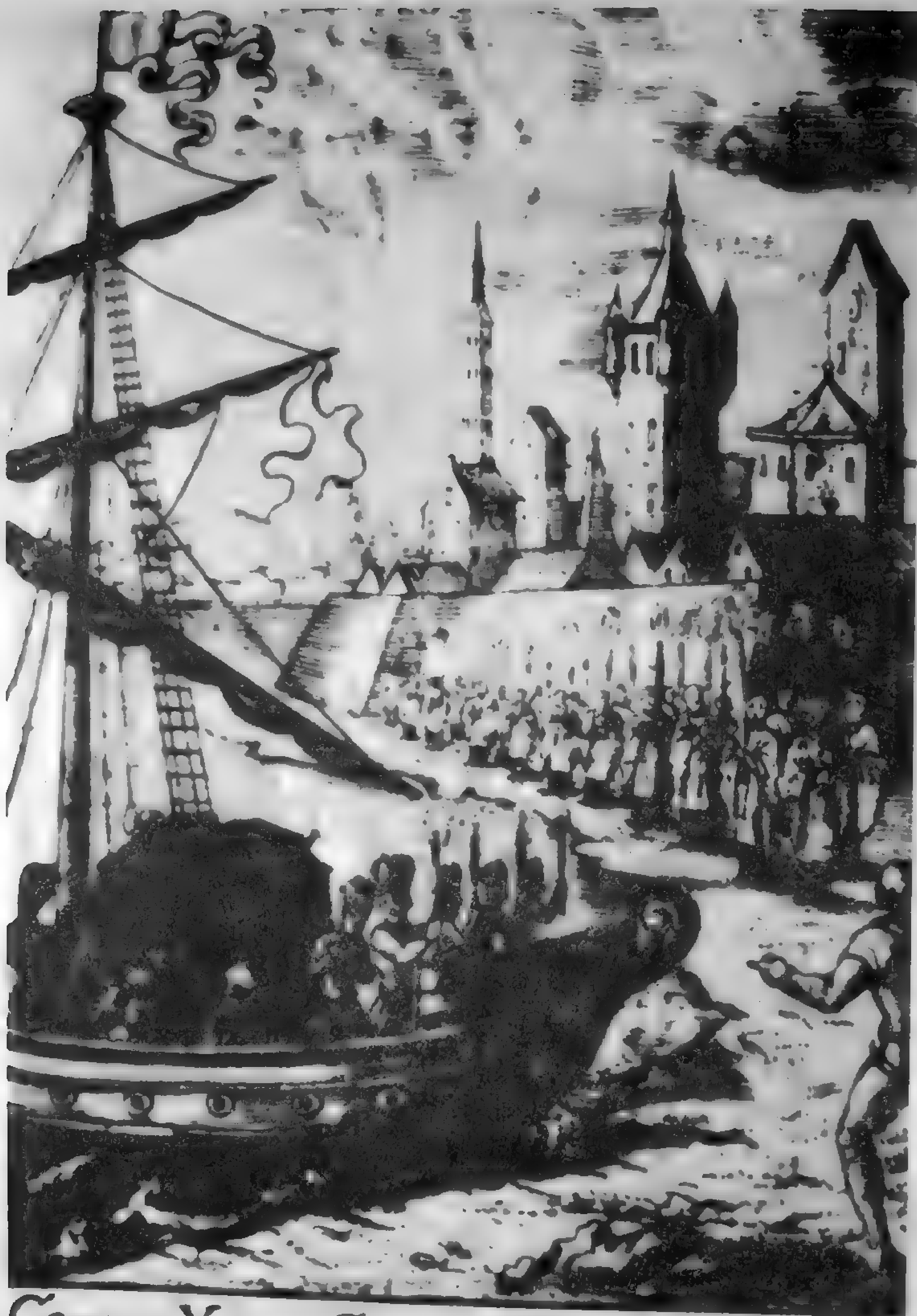
За межамі нашага агляду засталіся пытанні суадносін з праваслаўным манументальным жывапісам. Гэта асобная тэма, якая патрабуе вывучэння рускага кантэксту беларускага мастацтва.

85. Гродзенскі прыходскі храм. Фрэскавы цыкл. Пажар у вёсцы. Фрагмент

86. Гродзенскі прыходскі храм. Фрэскавы цыкл. Прыбыццё цела Ксаверыя ў Гоа

Incendium latè graſsans ne domibus
Neophutorum noceret, Solo verbo:
Satis est, stitit. Xav:

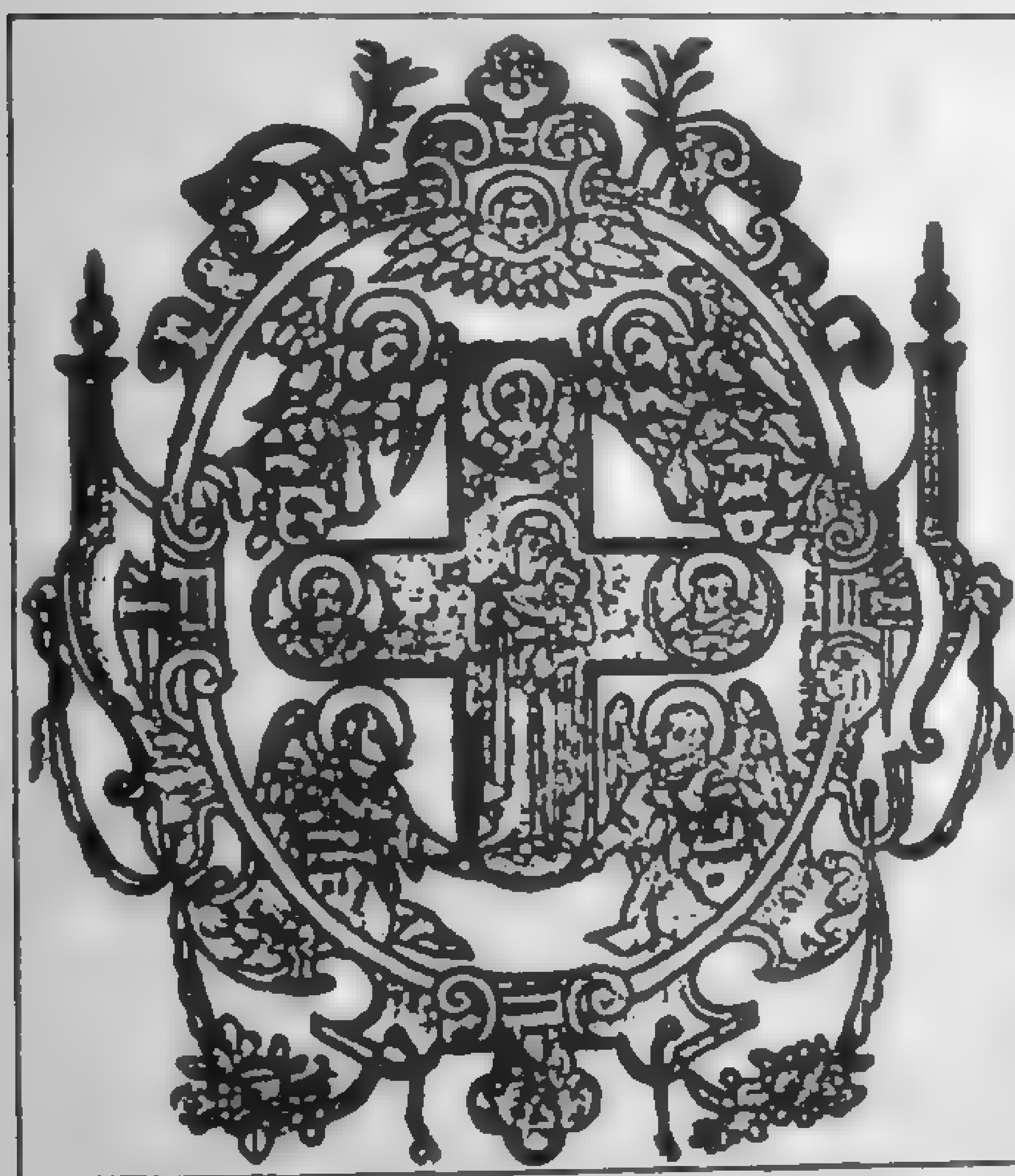
87. М.Хафнар. «Жыццё Святога Ксаверыя». Гравюра № 40



88. М.Хафнар. «Жыццё Святога Ксаверыя». Гравюра № 49

В.Г.Пуцко

БАРОЧНЫЯ АПРАВЫ ЦУДАДЗЕЙНЫХ АБРАЗОЎ МАЦІ БОЖАЙ



У гісторыі шанаваных абразоў Маці Божай больш вядомыя абставіны іх узнікнення і цуды, чым знешні выгляд саміх рэліквій, асабліва ў даўнія часы. Таму нават у тых выпадках, калі гаворка ідзе пра знакамітыя помнікі старажытнасці, бывае вельмі складана ахарактарызаваць самі выявы. У сувязі з гэтым яшчэ больш складана уявіць характар дэкаратыўнага афармлення, хоць яго сляды часам усё ж такі можна знайсці і ў пісьмовых крыніцах, і ва ўзорах друкаванай графікі. Пра некаторыя такія выпадкі тут і пойдзе гаворка. Яны паказальныя для другой паловы XVII ст., калі на беларускіх і ўкраінскіх землях атрымаў шырокае распаўсюджанне мастацкі стыль барока.

Аднак першыя прыклады адносяцца ўжо да больш ранняга часу. У 1638 г. была выканана гравюра з узнаўленнем уманціраванага ў барочны картуш абраза Купяціцкай Маці Божай, які на самай справе ўяўляе добра вядомы па аналагічных вырабах бронзавы крыж-энкалпіён кіеўскага паходжання апошняй чвэрці XII ст.[1] Паводле выдання, абраз выяўлены ў 1182 г. на дрэве ў в. Купяцічы на Пінскім Палессі. Асноўнай крыніцай звестак з'яўляецца дадатак да складзенага іераманахам Кіева-Пячэрскага манастыра Афанасіем Кальнафойскім зборніка «Тэратургіма», выдадзенага на польскай мове у 1638 г. пад назвай «Цуды Купяціцкія»[2]. На працягу стагоддзяў у Купяцічах не аднойчы змяняліся пабудовы храма, у якім захоўваўся шанаваны крыж-энкалпіён, пакуль ў 1628 ці ў 1629 г. не быў заснаваны мужчынскі манастыр, населены браціяй з Вільні. Ігуменам стаў Іларыён Дзянісовіч. Яго намеснікам быў Афанасій Піліповіч, які ў 1638 г. накіраваўся за матэрыяльнай дапамогай у Маскву і там у сакавіку паднёс цару Міхаілу Фёдаравічу гравюру з выявай Купяціцкага абраза. Па дарозе, ужо ў рускіх межах, Афанасій Піліповіч адслужыў малебен, памясціўшы на стале папярочы абраз Купяціцкай Маці Божай, які «того року перший раз зъ друку киев-

---

[1] Петров Н. И. Купятицкая икона Богородицы, в связи с древнерусскими энколпионами //Тр. IX Археологического съезда в Вильне. 1893. Т. II. М., 1897. С. 71–78; Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. Т. II. Пг., 1915. С. 240; Зоценко В. Н. Об одном типе древнерусских энколпионов //Древности Среднего Приднепровья. Киев, 1981. С. 113–124. Пра шанаванне гэтага бронзавага крыжа-энкалпіёна больш падрабязна гл.: П-чин В. В. Купятицкая чудотворная икона Божией Матери //Минские епарх. вед. Ч.неоф. 1891. № 18. С. 481–494; № 19. С. 509–522; № 20. С. 533–547; № 21. С. 566–585; № 22. С. 620–634; № 23. С. 681–692; № 24. С. 731–740.

[2] ТЕРАТОҮРГІМА lubo cuda ktore byly tak w samym swietocudotwornym monastyru Pieczarskim kiiowskim iako y w obudwu swietych pieczarach, w ktorych po woli Bozey Blogoslawieni Oycowie Pieczarscy pozywszy, y ciezary Cial swoich zlozyli, Wiernie y pilnie teraz pierwszy raz zebrane y swiatu podane przez W. Oyca Athanasiusa Kalnofoyskiego, Zakonnika tegoz S. Monastyra Pieczarskiego, Z Drukarni Kiiowopieczarskiey, Roku P. 1638: Cuda Kupiatickie (1–52) – Дадатак пасля л. 322. Гл. таксама: Небо новое, з новыми звездами сотворенное. То ест Преблагословенная Дева Мария Богородица с чудами своими, за старанем найменшого слуги своего недостойного иеромонаха Иоаникия Галятовского, ректора и игумена братства киевского. Року 1665. В Львове, в тип. Михайла Сльозки. Л. 72 об.–73. 122–125.

скага». Гэта была гравюра, ідэнтычная з дадаткам да ў той самы час надрукаванай «Тэратургімы».

Крыж-энкалпіён адлюстраваны з прыкметнымі спрашчэннямі, упісаны ў барочны картуш авальнай формы. Крыж падтрымліваюць чатыры анёлы. У руках яны трымаюць раскрытыя скруткі з тэкстамі, і калі іх злучыць, то можна прачытаць: «Радуйся, Обрадованная Марые, Господь с Тобою». Хоць у выяве энкалпіёна няма відавочных прыкмет малявання з натуры, усё ж такі нельга выключыць верагоднасць узнаўлення рэальна існаваўшай аправы абраза у Купяцічах. У сувязі з гэтым стане зразумелым відазмяненне формы крыжа: яго краі маглі аказацца закрытымі аправай. Яшчэ у другой палове XVI ст. брэсцкі кашталян Грыгорый Война «ўстроіў» адпаведную раму для цудатворнага абраза, дзе «абраз быў замацаваны да квадратнай пазалочанай дошкі». Няпэўнасць прыведзенай звесткі не дае асновы сцвярджаць, што ў гравюры ўзноўлена тая ж «дошка». Хутчэй за ўсё да 1638 г. яна была заменена новай, і менавіта з ёю генетычна звязана вядомая нам выява. Па крайняй меры агульная схема павінна адпавядаць рэальна існуючай аправе. І калі ўлічыць, што менавіта яе рэшткамі з'яўляецца ўпрыгожанае разьбой вечка, якое замацавана на новай аправе ў Купяцічах і закрывае гняздо для рэліквіі, то размешчаная на ёй выява і магла пакласці пачатак адаптаванаму ўзнаўленню крыжа-энкалпіёна.

Прыняўшы надрукаваную ў 1638 г. гравюру як узнаўленне аправы іконы Купяціцкай Маці Божай, відаць, трэба прызнаць, што афармленне ў стылі барока было выканана з улікам асаблівасцей незвычайнай формы рэліквіі. Аўтар малюнка ўдала запоўніў прастору авала з крыжам названымі фігурамі чатырох анёлаў, а вышэй адлюстраваў яшчэ анёльскую галоўку. Паказальна, што ў XVII—XVIII стст. Купяціцкі цудатворны абраз Маці Божай часта адлюстроўвалі ў выглядзе ўпісанага ў авал крыжа з медальёнамі на канцах і з анёламі. Такім чынам, барочная аправа стала неад'емнай часткай агульнай іконаграфічнай схемы. Праўда, яна пры капіраванні падвяргалася спрашчэнню. Гэта дастаткова відавочна на гравюры, змешчанай у надрукаванай у Кіеве ў 1659—1660 гг. кнізе «Постановление от его Царского Велічества в Войском Запорозким року 1659» і ў 1674 г. тройчы выкарыстанай у розных пячэрскіх выданнях. Прыкладна тое ж назіраецца і ва ўкраінскім залотным шытве. У Германіі аказалася паліца (эпіганацый) пачатку XVIII ст. з суправаджальным надпісам: «образ Пречистыя Богородица Купятицкий», які тлумачыць упісаную ў крыж выяву Маці Божай са скіпетрам, з двума анёламі з пальмавымі галінкамі ў руках[3]. На паліцы з Глухава ў верхняй частцы, каля крыжа,— манаграмы Маці Божай і Хрыста[4].

---

[3] Jeckel S. Kirchenschatce des christlichen Ostens: Metallikon. Recklinghausen. 1986. P.317.

[4] Пуцко В. Новые памятники украинского золотного шитья XVII—XVIII веков // Музеј примењене уметности. Београд, 1984—1985. Зб. 28—29. С. 35—36. Рис. 7.

На вазду́ху медальён (захоўваецца ў Чарнігаве) ідэнтычны з апісаным, злучаны з элементамі схемы апраў друкаваных анімінсаў[5]. Сам факт перанясення абраза Купяціцкай Маці Божай на вазду́х сведчыць аб тым, што прычынай таму паслужыла яго крыжападобная форма. Як вядома, на вазду́ху на Украіне часцей за ўсё вышывалі Распяцце.

Перанесеная ў Кіеў у 1655 г. купяціцкая рэліквія была змешчана ў Сафійскім саборы і пазней дзякуючы намаганням мітрапаліта Варлаама Ясінскага ўпрыгожана крыжападобнай «шатай». Гэта аправа выканана ў 1700 г., пра што сведчылі змешчаныя на ёй вершы. Аднак гэта ўбранне знікла бясследна, у той час як больш ранняе можа быць рэканструявана са значнай доляй праўдападобнасці дзякуючы названай вышэй гравюры 1638 г. і іншым выявам.

Выпадак папулярнасці барочнай аправы Купяціцкай іконы ў іконаграфічнай традыцыі можна лічыць выключным. Такой папулярнасці не ставала па-майстэрску выкананай Лявонціем Тарасевічам у 1682 г. гравюры па малюнку П. Бацэвіча з выявай цудатворнага абраза Жыровіцкай Маці Божай, якую падтрымліваюць апосталы Пётр і Павел[6].

Суправаджальны надпіс на польскай мове паведамляе аб тым, што гэта сапраўдныя абраз і мера цудатворнага абраза Прасвятой Дзевы Марыі Жыровіцкай айцоў базыльянаў. Зыходзячы з гэтага, можна меркаваць, што усё, што на гравюры акаляе сам авальны абраз Маці Божай, адпавядае афармленню дошкі, на якой у апошняй чвэрці XVII ст. быў замацаваны невялікі каменны рэльеф, выкананы ў канцы XV ст. і ўслаўлены многімі цудамі[7].

Гравюра Л. Тарасевіча наўрад ці перадае з дакументальнай дакладнасцю рэальныя суадносіны мініяцюрнага каменнага рэльефу з абразом Маці Божай (памер 5,6×4,4 см) і выяў на дошцы, аднак яна фіксуе размеркаванне і характар выяў. Гэта — адлюстраваная ўверсе на воблаках Тройца (з Саваофам у папскай тыяры), якія падтрымліваюць медальён зверху, дакранаючыся рукамі да аправы з тэкстам гімна, пуці, буйныя фігуры першавярхоўных апосталаў і, нарэшце, выявы іх пакутніцкай смерці. Фігуры Пятра і Паўла падкрэслена манументальныя. Можна меркаваць, што іх прататыпам паслужылі чаканеныя рэльефы. У руцэ Пятра ключы – яго традыцыйны атрыбут, а таксама мадэль храма, у Паўла — меч. Падобнымі фігурамі у XVII ст. упрыгожвалі аправы гравіраваных тытульных лістоў кніг. Гэта можа служыць сведчаннем папулярнасці агульнай схемы, якая інтэрпрэтуецца ў кожным асобным выпадку дастасавальна да функцыі

---

[5] Зайченко В. В. Гапти XVII–XIX століть у збірці Чернігівського історичного музею. Чернігів, 1991. С. 21. № 44.

[6] Степовик Д. В. Леонтій Тарасевич і українське мистецтво бароко. Київ, 1986. С. 61–64.

[7] Пуцко В. Жыровіцкая ікона Божае Маці //Полацк (Кліўленд). 1993. № 4 (24). С. 3–8.

гравюры. Ва ўсякім разе барочная аправа абраза Жыровіцкай Маці Божай, зафіксаваная гравюрай 1682 г., поўнасцю адпавядае свайму прызначэнню. І нават калі яна акажацца «прыдуманай», то ўсё роўна яе агульны характар заслугоўвае ўвагі як узор уключэння ў барочную кампазіцыю святой даўніны.

Аправа цудатворнага абраза Жыровіцкай Маці Божай, улічваючы многія прычыны, на працягу мінулых трох стагоддзяў неаднаразова відазмянялася. Паводле сведчання архімандрыта Мікалая Рэдута, у сярэдзіне XIX ст. яна мела такі характар: «На драўлянай дошцы, выкладзенай серабром і пазалотай, адлюстраваны: зверху — Прасвятая ў кароне Тройца над Божай Маці; у сярэдзіне — Божая Маці, якая стаіць на месяцы; паабапал цудатворнага абраза — двое святых; унізе — чаканеная выява святых праведнікаў Іакіма і Іосіфа. Пасярэдзіне гэтай выявы прывінчана круглая дошка, да якой прымацаваны залаты круглапрадаўгаваты ківот, а ў ім, за крышталь-ным шклом, цудатворны абраз Прасвятое Багародзіцы Жыровіцкай, якая трымае на правай руцэ Прадвечнае дзіця. Нерукатворны лік гэты, адлюстраваны на невялікім яшмавым камені, мае авальную форму»[8]. У прыведзеным апісанні архімандрыта можна заўважыць ледзь улоўныя рысы схемы, якая набліжае афармленне абраза да зафіксаванага на гравюры, хоць гэта, несумненна, іншая справа, мяркуючы па іканаграфіі, з уніяцкага перыяду гісторыі Жыровіцкага манастыра. Аднак і яна з цягам часу была страчана.

Агульны характар сярэднявечнага дэкаратыўнага афармлення цудатворных абразоў Маці Божай вядомы па помніках візантыйскага і рускага паходжання[9]. У XVII ст. на беларускіх і ўкраінскіх землях, якія ўваходзілі ў палітычныя межы Рэчы Паспалітай, назіраецца прыкметны адыход ад гэтай традыцыі пад уздзеяннем шырока распаўсюджанага ў той час мастацтва барока. Пра тое, як гэты адыход праявіўся ў металапластыцы XVII–XVIII стст., дазваляюць меркаваць захаваныя да нашых дзён узоры[10]. Магчыма, самай буйной не толькі па памерах, але і па мастацкаму ўзроўню выканання аказалася аправа абраза Маці Божай у Троіцка-Ільінскім манастыры ў Чарнігаве, выкананая каля 1700 г. па заказу гетмана Івана Мазепы. Яго герб упрыгожвае ніжнюю частку шырокай чака-

---

[8] Архим. Николай (Редутто). Жировицкая чудотворная икона Божией Матери и Жировицкая обитель. Вильна, 1867. С. 7.

[9] Grabar A. Les revetements en or et en argent des icoes byzantines du Moyen Age. Venise, 1975 (Bibliotheque de l'Institut Hellenique d'etudes byzantines de Venise). P. 7; Стерлигова И. А. О литургическом смысле драгоценного убора русской иконы //Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. СПб., 1994. С. 220–229.

[10] Максімава Э. С. Матэрыялы да гісторыі беларускага злотніцтва (арнаментальнае мастацтва злотнікаў «віленскага кола») //Помнікі культуры. Мн., 1985. С. 93–101; Яна ж. Давыдгарадоцкія злотнікі XVII–XVIII стст. //Помнікі мастацкай культуры Беларусі: Новыя даследаванні. Мн., 1989. С. 70–75; Яна ж. Мастацкія якасці шатаў абразоў XVI–першай паловы XVII ст. //Помнікі мастацкай культуры Беларусі эпохі Адраджэння. Мн., 1994. С. 143–150.

ненай рамы, запоўненай медальёнамі з сюжэтнымі выявамі і сакавітым раслінным арнаментам. Дзякуючы растоўскаму мітрапаліту Іаасафу Лазарэвічу (1691—1701), украінцу па паходжанні, падобная сярэбраная аправа ў 1696—1697 гг. упрыгожыла спіс абраза Уладзімірскай Маці Божай, які традыцыйна звязваўся з імем Аліпія Пячэрскага[11]. Апошнія два прыклады хутчэй уяўляюць выключэнні на шырокім фоне колькасна пераважаючых больш простых апраў цудатворных абразоў Маці Божай у стылі барока. Пра некаторыя з іх гаворка пойдзе ніжэй.

На сённяшні дзень, пасля дэталёвых росшукаў М. Каламайскай-Саід, найбольш верагоднай уяўляецца гіпотэза аб тым, што прататыпам, першаўзорам абраза Вострабрамскай Маці Божай паслужыў твор нідэрландскага мастака Марціна дэ Воса (1532—1603), вядомы ў дзвюх графічных версіях. Сам жа абраз мог быць выкананы ў Вільні ў 1620—1630 гг.[12] Абразу, як вядома, папярэднічала легенда аб вывазе вялікім князем Альгердам абраза з Херсанеса ў 1343 г. як ваеннага трафея. Больш познія спісы ў шэрагу выпадкаў не адыходзяць ад арыгінала не толькі ў плане іканаграфіі, але і дэкаратыўнага ўбрання, якое, відавочна, абмяжоўваецца чаканенай металічнай пласцінай, што закрывае фігуру Маці Божай[13]. Але ці сапраўды гэты абраз быў пазбаўлены барочнай арнаментальнай аправы? У гэтым можна ўсумніцца зыходзячы хоць бы з прыведзеных прыкладаў. Тым больш што ўжо ў ранніх гравюрах, якія ўзыходзяць да названага арыгінала Марціна дэ Воса, арнаментальная аправа ўяўлялася як арганічная састаўная частка кампазіцыі.

Пастаноўка пытання аб барочных аправах цудатворных абразоў Маці Божай звязана перш за ўсё з гравюрамі, якія адлюстроўваюць з іх багатымі аздабленнямі два найбольш шаноўныя ў Беларусі абразы. Але калі пайсці па шляху пашырэння тэматычнага ахопу помнікаў, трэба звярнуць увагу на дзве гравюры на медзі, выкананыя ў Вільні Іванам Шчырскім у 1680 г. ці каля гэтага часу, на якіх адлюстраваны абразы Навадворскай Маці Божай і Трызнянскай Маці Божай з іх барочным афармленнем[14]. У першым выпадку прадстаўлена рэпліка вядомага абраза Чэнстахоўскай Маці Божай; упісаная ў авальны медальён, акаймаваны вянком з лаўровых лісцяў,

---

[11] Пуцко В. Г. Этюды по истории русского искусства XVII в.: 2. Серебряный оклад иконы Богоматери Владимирской из Успенского собора в Ростове Великом (1695—1697) //Сб. Калужского художественного музея. Вып. 1. Калуга, 1993. С. 65—81. Рис. 11—23; Мельник А. Г. К атрибуции двух икон из собрания Ростовского музея //История и культура Ростовской земли. 1992. Ростов, 1993. С. 213.

[12]Kalamajska-Saeed M. Ostra Brama w Wilnie. Warszawa, 1990; Idem. Geneza artystyczna obrazu Matki Boskiej Ostrobramskiej //Folia historiae artium. Wroclaw; Warszawa; Krakow, 1990. T. XXVI. S. 71--86.

[13]Корнилова Л. А. Страницы белорусской мариологии: Жировичская, Белыничская и Остробрамская иконы Богоматери //Сб. Калужского художественного музея. Вып. 1. С. 41—46. Рис. 11—13.

[14]Степовик Д. Іван Щирський. Київ, 1988. С. 28—36.

якія ўваходзяць у пышную дэкаратыўную схему: яе састаўнымі элементамі служаць раслінныя матывы, а таксама фігуры двух анёлаў, зусім звычайныя ў аправах партрэтаў. У афармленні абраза Трызнянскай Маці Божай відавочныя чатыры шляхі. Абраз, які ўяўляе варыянт візантыйскага іканаграфічнага тыпу Узыгранне, таксама ў лаўровым вянку, перавітым шырокай стужкай; у аправе выкарыстаны таксама картушы, раслінныя сцяблiны і нават матылькі. Трэба зазначыць, што дэкаратыўныя аправы свецкіх гравіраваных партрэтаў XVII–XVIII стст., за даволі нязначным выключэннем, больш спрошчаныя і строгія[15].

На пачатковай стадыі вывучэння барочных апраў цудатворных абразоў Маці Божай, найбольш шаноўных у народзе як праваслаўнай, так і каталіцкай канфесій, можа быць, далёка не заўсёды можна дакладна размяжоўваць адлюстраванні ў гравюры рэальна існаваўшых твораў пластычнага мастацтва і вынікі творчасці мастака. Таму крыніцазнаўчая каштоўнасць кожнай асобнай гравюры у ідэале павінна быць абгрунтавана. З другога боку, узор сярэбранай чаканенай аправы абраза Дзегцярэўскай Маці Божай, выкананай у пачатку 1700-х гадоў на сродкі гетмана Івана Мазепы[16], можа сведчыць аб адсутнасці прынцыповых разыходжанняў. У такім разе важна улічыць, што гаворка ідзе аб творы тарэўтыкі, выкананым у Кіеве ў перыяд, калі актыўна праходзіла адаптацыя еўрапейскай мастацкай спадчыны з улікам працэсу, які адрозніваў культуру Рускай дзяржавы[17].

На гэтым пакуль мы вымушаны абмежаваць назіранні над агульным характарам і тыпалогіяй барочных апраў абразоў, развіццё якіх было цесна звязана як з металапластыкай, так і з кніжнай друкаванай графікай. Вывучэнне апошняй можа праліць святло на з'явы, якія на сённяшні дзень застаюцца незразумелымі і загадкавымі. Зрэшты пытанні заўсёды ўзнікаюць хутчэй, чым удаецца знайсці на іх адказы, і ў гэтым праяўляюцца заканамернасці навуковых пошукаў.

---

[15]Matuszakaite M. Portretas XVI–XVIII a. Lietuvoje. Vilnius, 1984.

[16]Пуцко В. Г. Этюды по истории русского искусства XVII в. С. 68. Рис. 26.

[17]Больш падрабязна аб гэтым гл.: Пуцко В. Г. Восточнославянские искусства рубежа XVII–XVIII веков в системе культуры Русского государства //Филевские чтения. Вып. VII. М., 1994. С. 33–51.

89. Абраз Купяціцкай Маці Божай. Гравюра на дрэве. 1638 г.

90. Вaздух з выявай Купяціцкай Маці Божай. Залотнае шыццё. Пачатак XVIII ст. Чарнігаў. Гістарычны музей

91. Бронзавы крыж-энкалпіён з Купяціч. Бронза, ліццё. Апошняя чвэрць XII ст.

92. Вечка бажніцы абраза царквы в. Купяцічы з выявай Купяціцкай Маці Божай. Серабро. Гравіроўка. Першая трэць XVII ст.

93. П. Бацэвіч, Л. Тарасевіч. Цудатворны абраз Жыровіцкай Маці Божай. Гравюра на медзі. 1682 г.

94. Цудатворны абраз Жыровіцкай Маці Божай. Камень, разьба. Канец XV ст.

Н.Я.Трыфанава, М.М.Цэйтліна

РОСПІСЫ КАСЦЁЛА СВ. СТАНІСЛАВА (УЗНЯСЕННЕ МАЦІ БОЖАЙ) У МАГІЛЁВЕ

1. ДА ПЫТАННЯ ІКАНАГРАФІІ (*Н.Я.Трыфанава*). Сярод помнікаў манументальнага жывапісу Беларусі XVIII ст. багатай і разнастайнай тэматыкай вылучаецца сценапіс касцёлаў кармеліцкіх кляштараў Магілёўшчыны. Вывучаючы яе, даследчык сутыкаецца з праблемай высвятлення іканаграфіі, што дазваляе правільна атрыбутаваць тую ці іншую выяву. Паспрабуем паказаць гэта на прыкладзе групы роспісаў магілёўскага касцёла Узнясення Маці Божай[1], раскрытых падчас рэстаўрацыйных работ 1992–1994-х гадоў[2].

Гэтыя роспісы, як і іншыя кампазіцыі жывапіснага цыкла, прысвечаныя гісторыі ордэна і Святой Тэрэзе, выдзяляюцца мяккай, але дастаткова мажорнай каларыстычнай гамай, багаццем арнаментыкі, якія ствараюць характэрнае для барока ўражанне святочнасці і пышнасці. У трактоўцы ж сюжэтаў знайшлі адлюстраванне ўласцівыя гэтаму стылю драматызм светаўспрымання і дыдактычная накіраванасць, якая з самага пачатку закладвалася ў роспісы. Яна садзейнічала прыўнясенню элемента ідэалізацыі і выпрацоўцы асобных пластычных стэрэатыпаў. Адзначаныя асаблівасці вызначылі тэатральны характар прадстаўленых сцэн, у якіх важную ролю набывае выразнасць позы, жэсту. Так, у роспісе, на якім паказана пропаведзь манаха-кармеліта, ён намаляваны з працягнутымі да людзей, што размясціліся перад ім, рукамі. Цэнтральнае месца ў кампазіцыі, якая ўяўляе сабой сустрэчу трох манахаў, займаюць фігуры кармеліта, дамініканца і францысканца, якія схіліліся ў знак прывітання. Гэта поза, здольная перадаваць асобныя адценні эмацыянальнага стану, набывае пэўную універсальнасць, аб чым сведчыць фігура манаха-кармеліта ў роспісе «Уручэнне ўстава», вельмі блізкая да выявы прадстаўніка дамініканскага ордэна на фрэсцы, якую мы апісваем. Фігуры манахаў акцэнтуюць архітэктурныя формы інтэр'ера, якія іграюць важную ролю ў стварэнні прасторавага эфекту і агульнага кампазіцыйнага рытму. Драматызмам выдзяляюцца дзве кампазіцыі ў прэсбітэрыуме, якія прадстаўляюць сцэну хрышчэння неафітаў манахамі-кармелітамі (?) і забойства манаха гэтага ж ордэна. Ён перадаецца не толькі энергічнымі рухамі фігур, але і складаным рытмам архітэктурных форм, якія займаюць, як і ў папярэдняй кампазіцыі, важнае месца і выконваюць тыя ж функцыі. Прасторавыя эфекты, што ствараюцца рытмам рознанакіраваных рухаў выяўных аб'ектаў, дапаўняюцца ілюзорна перададзенай аправай складанай архітэктурнай формы.

---

[1]Касцёл належаў ордэну кармелітаў, якія заснавалі тут свой кляштар у 1633 г. Першапачаткова быў збудаваны драўляны храм, аб якім згадвае ў сваіх пуцявых нататках 1697 г. стольнік Талстой. Мураваны храм, які існуе зараз, быў пабудаваны імі або перайшоў да іх не пазней за 1752 г., аб чым сведчыць дата на хорах. Ён уяўляе сабой трохнефаваю базіліку. Праўда, некаторыя змены ў яе архітэктурны вобраз былі ўнесены ў 80-я гады XVIII ст., калі яна стала рэзідэнцыяй каталіцкага епіскапа С. Богуш-Сестранцэвіча.

[2]Рэстаўрацыя праводзілася прадстаўнікамі Беларускай каталіцкай грамады пад кіраўніцтвам Ф. Янушкевіча.

Знойдзеныя іканаграфічныя крыніцы дазволілі высветліць сюжэты раскрытых выяў[3]. Яны прадстаўляюць эпізоды місіянерскай дзейнасці Святога манаха-кармеліта Анёла (пропаведзь на Сіцыліі, хрышчэнне неафітаў (?)), а таксама яго сустрэчу са Святымі Дамінікам і Францыскам Асізскім і яго пакутніцкую смерць[4]. Варта заўважыць, што выява Святога Анёла знаходзілася ў сакрысціі Бялыніцкага кармеліцкага касцёла. Яна была выканана на палатне невялікага памеру[5].

Пошукі іканаграфічных крыніц групы фрэсак Магілёўскага кармеліцкага касцёла з'явіліся першым крокам да іх атрыбуцыі. Далейшая работа па высвятленні часу стварэння роспісаў і іх аўтара будзе садзейнічаць не толькі запаўненню белых плям у гісторыі гэтага унікальнага помніка, але і ў вывучэнні развіцця беларускага манументальнага жывапісу XVIII ст.

2. ТЭХНАЛАГІЧНАЕ ДАСЛЕДАВАННЕ (*М.М.Цэйтліна*). Сярод ацалелых познебарочных сценапісных комплексаў Беларусі фрэскі Магілёўскага касцёла Св. Станіслава займаюць асабліва месца. Іх вывучэнню прысвечаны шэраг публікацый[6]. Аднак у даследчыкаў да апошняга часу не было магчымасці непасрэднага кантакту з фрэскамі, якія аказаліся стылістычна і структурна неаднароднымі, у сувязі з чым высновы даследчыкаў, заснаваныя на візуальных уражаннях, не заўсёды адпавядаюць рэчаіснасці.

Справа ў тым, што роспісы Магілёўскага касцёла Св. Станіслава выкананы ў розны час, акрамя таго, яны неаднойчы панаўляліся, таму і адрозніваюцца між сабой не толькі кампазіцыйнай будовай асобных сцэн і колеравым вырашэннем, але і комплексам тэхналагічных асаблівасцей, што ўключаюць сукупнасць выкарыстоўваемых матэрыялаў і тэхнічных прыёмаў работы фарбамі. Мы праілюструем гэта на прыкладзе даследавання роспісаў скляпення цэнтральнага нефа.

---

[3]Аналогіямі асобным кампазіцыям з'яўляюцца выявы на кафедры царквы ў Gande («Святы пакутнік Анёл») і графічны твор Th.Galle «Сустрэча Святых Анёла, Дамініка і Францыска» (Брусель, кабінет эстампаў), што прыводзяцца ў выданні Сесіля Эмонда «L'iconographie Carmélitaine dans les anciens Pays-Bas méridionaux» (Bruxelles, 1961).

[4]Згодна са звесткамі шэрагу энцыклапедый, Святы Анёл нарадзіўся ў 1185 г. у Іерусаліме. Пасля некалькіх гадоў пустэльніцкага жыцця на гары Кармель, ён адправіўся прапаведаваць на Сіцылію, дзе быў жорстка забіты ў 1220 г. Згадваецца таксама яго сустрэча са Святымі Дамінікам і Францыскам Асізскім. У вядомым даследаванні Луі Рэо «Iconographie de l'art chrétien» (Paris, 1958. P. 881) атрыбутамі Святога Анёла названы ружы, якія сыплюцца з яго вуснаў як сімвал красамоўства, нож і шпага.

[5]Нацыянальны гістарычны архіў РБ, ф. 2380, воп. 1, адз. зах. 8, арк. 3.

[6]Хадыка Ю. В., Церашчатава В. В. Роспісы касцёла Св. Станіслава ў Магілёве // Помнікі старажытнабеларускай культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1984. С. 23—30; Церашчатава В. В. Старажытнабеларускі манументальны жывапіс XI—XVIII стст. Мн., 1986. С. 134—143.

Пачынаючы з 1988 да 1990 г. група рэстаўратараў на чале з М. Г. Залатухам сумесна з супрацоўнікамі лабараторыі фізіка-хімічных метадаў даследавання Беларускага рэстаўрацыйна-праектнага інстытута праводзілі работу па вывучэнні і рэстаўрацыі насценнага жывапісу скляпення цэнтральнага нефа. Даследаванні праводзіліся па традыцыйнай методыцы, а таксама была выкарыстана методыка, распрацаваная ў лабараторыі спецыяльна для гэтых мэт. У выніку вялікай колькасці зандажоў і пробных расчыстак удалося высветліць, што роспісы панаўляліся, прычым на многіх участках і неаднаразова.

Найбольш раннія роспісы былі выяўлены на асобных фрагментах практычна ў выніку самараскрыцця. На гэтых участках вельмі дрэнна захаваліся верхнія слаі. Таму ў выніку невялікіх давыбарак іх удалося аслабаніць ад больш позніх наслаенняў. Вынікамі даследаванняў раскрытых фрэсак устаноўлена, што першапачатковы жывапіс выкананы па вапнава-пясчаным грунце, які тонка забелены вапнавым саставам. У якасці напаўняльніка жывапіснага грунту выкарыстоўваўся пясок сярэдняй зярністасці прыкладна ў такой жа колькасці, як і вапна, што складалася з крупак кварцу і іншых горных парод. У сувязі з тым што гэты раствор па саставу і структуры дастаткова набліжаны да першапачатковага кладачнага раствору, можна меркаваць, што роспісы з'явіліся неўзабаве пасля завяршэння будаўніцтва касцёла. На гэта ўказвае і тэхніка жывапісу. Роспісы выкананы ў тэхніцы all-secco па сухой тынкоўцы фарбамі, зацёртымі з вапнавым малаком. Агульная танальнасць выяў пастэльная, светлая. Тут пераважаюць даволі распаўсюджаныя ў перыяд позняга барока колеры: ружовы, вохрысты, светла-блакітны і цёпла-зялёны. Мастакі шырока выкарыстоўвалі пігменты: вохры розных адценняў, умбры, драўняны вугаль, глаўканіт, вапнавае бяліла. У каларыце жывапісу прыкметную ролю адыгрывалі адценні насычанага (глыбокага) сіняга колеру, для перадачы якога выкарыстоўвалася смальта. Смальта ўяўляе сабой штучную кобальтавую фарбу, якая валодае глыбокім сінім колерам. Як вядома, яна стала выкарыстоўвацца ў насценным жывапісе ўжо ў першай палове XVI ст. У XVII і, асабліва, XVIII стст. ёю вельмі часта карысталіся еўрапейскія мастакі[7]. Пачынаючы з 1660-х гадоў смальту асабліва шырока выраблялі ў Германіі. Фабрыкі Германіі, размешчаныя ў Саксоніі, выпускалі мноства гатункаў гэтых фарбаў, якія запаланілі еўрапейскія рынкі[8].

Еўрапейскія мастакі наносілі фарбу двойчы на непасрэдна ўвільготнены грунт. Дакладна так нанесены сінія фарбы і ў ранніх роспісах касцёла Св. Станіслава.

---

[7]Винер А. В. Материалы и техника монументально-декоративной живописи. М., 1953. С. 398.

[8]Гренберг Ю. И. Технология станковой живописи: История и исследования. М., 1982. С. 158.

Для першапачатковых магілёўскіх сценапісаў характэрна выкарыстанне ўсіх указаных вышэй пігментаў у сумесі з вапнавымі бяліламі, што дазваляла атрымліваць больш светлыя адценні. Сумесь смальты з чырвонымі вохрамі надавала жывапісу ліловыя і бэзавыя адценні. З-за дрэннай захаванасці асобных фрагментаў роспісаў, выкліканай дэструкцыяй вапнавай звязкі, у некаторых месцах агаліўся першапачатковы малюнак. Ён быў выкананы чыстым пігментам (драўняны вугаль), магчыма, па свежай пабелцы.

У працэсе даследавання мы высветлілі, што найбольш раннія запісы выкананы практычна тымі ж фарбамі і тым жа саставам. Але ў колерны слой у дадзеным выпадку разам з вапнавымі бяліламі дадаваўся клей, хутчэй за ўсё казеін. Выкарыстанне аналагічных фарбаў і асабліва смальты дазваляе лічыць, што гэтыя панаўленні з'явіліся не пазней канца XVIII ст.

На працягу XIX ст. роспісы некалькі разоў фрагментарна перамалёўваліся і панаўляліся. Панаўленні выконваліся часткова клеевымі, часткова алейнымі фарбамі. Клеевыя саставы наносіліся не на новы грунт, а непасрэдна на больш ранні жывапіс. Прычым пры панаўленнях у многіх выпадках змяняўся не толькі каларыт, але часта і кампазіцыя. У панаўленнях сценапісу помніка з 30–40-х гадоў пачынаюць дамінаваць карычневыя, цёмна-зялёныя, цёмна-чырвоныя, фіялетавыя тоны. Каларыт жывапісу змяняецца ў бок больш цёмных адценняў, лёгкасць і прасветленасць барочных роспісаў паступова страчваецца. У гэты перыяд побач з вохрамі і глаўканітам у вялікай колькасці выкарыстоўваецца арганічны чорны пігмент, з жывапісу поўнасцю знікае смальта, замест якой спачатку выкарыстоўваюцца сінія медныя фарбы (тыпу лазурыту), а ў другой палове XIX ст.— ультрамарын. З'яўляюцца арганічныя чырвоныя фарбы і штучная кінавар. Фарбы ўсё радзей разбельваюцца вапнавым малаком, замест якога пачынаюць выкарыстоўвацца свінцовыя, а да канца XIX ст. цынкавыя бялілы. Трэба дадаць, што амаль усе фарбавыя слаі змешваюцца з арганічнай чорнай фарбай.

У выніку праведзенага тэхналагічнага даследавання сценапісу скляпення цэнтральнага нефа стала відавочным, што існуючыя ў цяперашні час роспісы неаднародныя па структуры. Гэта звязана з разначасовымі і разнастылістычнымі панаўленнямі.

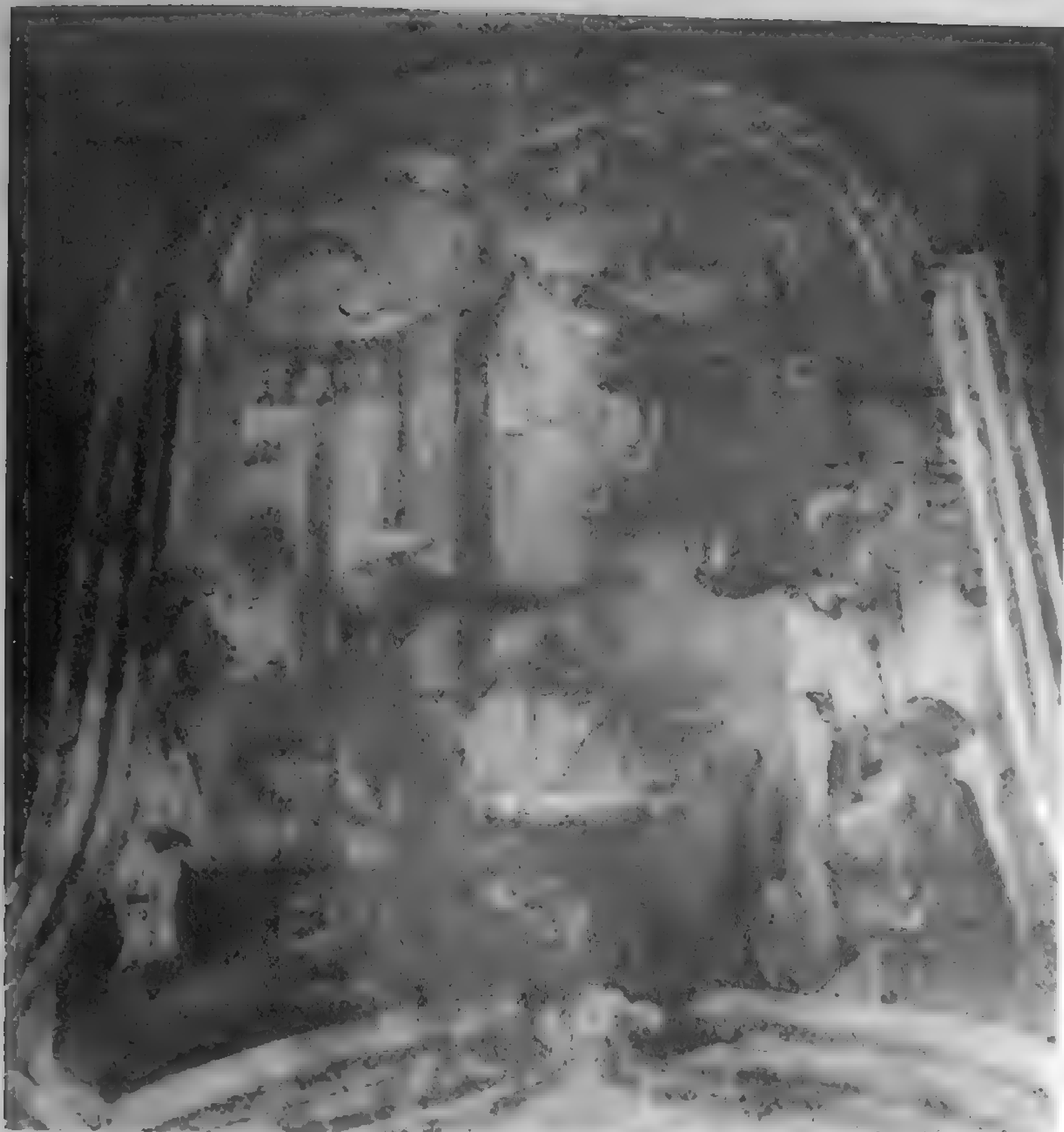
Вывучэнне такога складанага па гісторыі стварэння і структуры помніка патрабуе комплекснага навуковага падыходу.

Да атрымання вынікаў такіх даследаванняў разглядаць помнік у познебарочным кантэксце неабходна з вядомымі агаворкамі.

Аднак ужо сёння можна сказаць, што першапачатковыя роспісы скляпення цэнтральнага нефа, выкананыя ў тэхніцы all-secco, з'явіліся прыкладна ў сярэдзіне XVIII ст., відаць, неўзабаве пасля завяршэння будаўніцтва Магілёўскага касцёла Св. Станіслава, і пачынаючы з канца XVIII ст. неаднаразова панаўляліся.

95. Арка з фрэскай «Съв. ап. Марк» (пасля рэстаўрацыі). Жывапіс 1780-х гадоў. Пад фрэскай захавалася больш ранняя выява

96. Фрэска «Удовін грош» (пасля рэстаўрацыі). Панаўленне XIX ст. Уверсе раскрытая фрэска. 1765—1767 гг.



97. Фрэска «Св. Анёл хрысціць неафітаў» (?)

98. Фрэска «Казанне Св. Анёла»

99. Фрэскі на тэмы з жыцця Св. Анёла (архіўныя здымкі)

М.І.Ткачэнка

ЭМБЛЕМАТЫЧНЫЯ РЫСЫ Ў ГРАВЮРНЫМ ПАРТРЭЦЕ ПАЧАТКУ XVII ст.

Істотнай рысай мастацтва эпохі барока з'яўляецца эмблематыка. У еўрапейскіх краінах яна распаўсюдзілася досыць шырока яшчэ ў XVI ст. Вытокі эмблематыкі бачыліся ў таямнічасці егіпецкай іерагліфікі, недаступнай на той час для прачытання, у грэцкай і рымскай сімволіцы, у сярэднявечнай геральдыцы. У кніжнай прадукцыі Вялікага княства Літоўскага канца XVI — пачатку XVII ст. паступова складаўся трохчасткавы тып эмблемы: надпіс (дэвіз), выява, подпіс (каментарый). Сентэнцыі антычных аўтараў, вытрымкі з Бібліі, тагачасныя аўтарскія выказванні служылі дэвізамі эмблем. У выяўленчай частцы выкарыстоўваліся прадметы жывой або нежывой прыроды, іх фрагменты або кампазіцыі. Подпісы — у залежнасці ад мэты стварэння эмблемы: дыдактычныя, панегірычныя, метафізічныя — былі разнастайнымі не толькі па зместу, але і па форме, аб'ёму.

Эмблематыка адпавядала светаўспрыманню чалавека, заклапочанага суадносінамі ідэальнага і пачуццёвага. Праз кнігу, свецкія і рэлігійныя падзеі, па-мастацку афармленыя, яна суправаджала само жыццё чалавека: нараджэнне, навуковы шлях, шлюб, уступленне на пасаду і яго апошні шлях. Невыпадкова эмблемай карысталіся і гравёры, і жывапісцы, скульптары і архітэктары, і пісьменнікі.

Мэтай гэтага артыкула не з'яўляецца разгляд эмблематыкі як «бібліятэкі Сусвету». Для яе спасціжэння застаецца нямала зрабіць даследчыкам мастацтва Вялікага княства Літоўскага. Абмяжуемся праявамі эмблематыкі ў графічным мастацтве пачатку XVII ст.

Дрэварыт, які меў свой пачатак у аздобе скарынаўскіх выданняў, на працягу XVI ст. не атрымаў стабільнага развіцця. Як і кнігадрукаванне, гравюра прадоўжыла свой няроўны шлях па землях Вялікага княства Літоўскага ў другой палове XVI ст. Пераважала па колькасці і па набліжанасці да эмблематыкі геральдычная гравюра. Звычайна яна памяшчалася на адвароце тытула і ўключала апрача выявы герба надпіс аб яго прыналежнасці і ў якасці подпісу — панегірычны тэкст, эпіграму. Першынствавалі мастакі сталічных друкарняў: езуіцкай Акадэмічнай, братоў Мамонічаў. Друкі прысвячаліся ўплывовым, адукаваным асобам: А. Валовічу, Б. Войне, М. К. Радзівілу, Л. Сапегу і інш. Польская даследчыца П. Бухвальд-Пэльцова слушна адзначыла, што «езуіты першыя хіба ў такім маштабе захацелі выкарыстаць правераную шматгадовым вопытам форму сучасных эмблем з мэтай прапаганды, перш за ўсё для здабывання сабе пратэктараў і апекуноў»[1]. Сціплыя акадэмічныя панегірыкі, выдадзеныя ў 1589 г. у гонар новаабранага караля Зыгмунта III, надзвычай важныя для гісторыі нашага мастацтва таму, што ў іх упершыню была ўжытая новая тэхніка гравіравання разцом па медзі. Творы вучняў Акадэміі А. Крэўскага і А. Раецкага аздаблялі гербы караля на адвароце тытульнага ліста, а ў канцы — саміх вучняў.

---

[1]Buchwald-Pelcowa P. Emblematy w drukach polskich i Polski dotyczacych XVI—XYIII wiekow. Wroclaw, etc. 1981. S. 24. Дадзеныя ў заўвагах шыфры крыніц датычаць збораў Расійскай нацыянальнай бібліятэкі ў Санкт-Пецярбурзе.

Вядома, што якраз медзярыту адводзіцца важная роля ў фарміраванні асноўных рыс барока ў гравюры. Яго тэхнічныя асаблівасці ў параўнанні з дрэварытам дазваляюць лацвей дасягаць кантрастных святлоценявых эфектаў, экспрэсіі, бязмежнасці прасторы. Адзначым, што аздоба віленскіх друкаў і на пачатку XVII ст. пышнасцю не вылучалася. Значнае месца займаў дрэварыт. Ён пераважаў у геральдычнай гравюры як кірылічных, так і лаціна-польскіх выданняў. Паволі кампазіцыі ўскладняліся, разбудоўваўся іх антураж, больш разнастайным станавіўся штрых. З мамонічаўскай друкарні выходзілі гравюры, якія па сюжэту і кампазіцыі, безумоўна, належалі да эмблематыкі. Гэта сярэднія па малюнку, але досыць адметныя па кампазіцыі, часам рэбусападобнай выявы з «Алегорый» К.Халецкага[2]. Рэлігійна-містычны змест слоўных частак эмблем гэтага аўтара няпросты для ўспрыняцця без выявы. Роўным чынам незразумелымі аказаліся б без каментарыяў і дрэварыты. Толькі некаторыя з іх, як выява Вавілонскай вежы, маюць адназначныя сэнсавыя аналогіі ў еўрапейскай эмблематыцы.

Ананімныя мамонічаўскія майстры стваралі дэкаратыўныя гравюры, умела выкарыстоўваючы суадносіны белага і чорнага. Лаканічна ўспрымаецца крылатая Слава, дарэчы, у сукенцы пачатку XVII ст., з панегірыка А. Мафона — слухача філасофіі ў Віленскай акадэміі[3]. Гэта гравюра адной з дзесяці эмблем, што праслаўляюць Л. Сапегу падчас яго ўступлення на пасаду Віленскага ваяводы. Арнаментыка герба Л. Сапегі яшчэ рэнесансная: пуцці, маскі, вазы, гірлянды. Толькі пышныя завіткі аканта над шчытом уносяць у кампазіцыю барочны неспакой і масіўнасць.

У 1621 г., калі медзярыт меў у сталіцы значныя дасягненні, вылучыўшы талент нясвіжскага гравёра Т. Макоўскага, паяўляецца серыя эмблематычных дрэварытаў, досыць арыгінальных для гэтага часу. Яны былі створаныя для панегірыка Я. К.Хадкевічу з нагоды закладкі першага каменя ў падмурак касцёла Унебаўзяцця Маці Божай у Крожах на Жмудзі[4].

На адвароце тытула змешчаны герб фундатара новага храма Я. К.Хадкевіча. Традыцыйны пяцічасткавы шчыт заключаны ў авальную рамку, на якой награвіраваны тэкст: «Ян Караль Хадкевіч Віленскі ваявода, гетман ВКЛ, Лівонскі губернатар, граф на Шклове, Мышы і Быхаве». Такія надпісы, як правіла, рабіліся на рамках вакол партрэтаў, каля гербаў гравіраваліся злева і справа ініцыялы іх уладальнікаў. Выява герба ў нашым выпадку як частка эмблемы

---

[2]Chalecki K. Allegoriae, albo Kwiecia modl goracych. Wilno: w drukarni Leona Mamonicza, 1613. 16.109.1.58.

[3]Maffon A. ...D. Leoni Sapiehae Palatino Vilnensi ... in suae dignitatis sedem ingressum... . Vilnae: In officinae Leonis Mamonicz. 1623. 6.4.2.387.

[4]Sacra lithothesis. In prima templi Magnae Virgini Matri... erectione... . Vilnae: Typis Academicis Societatis Jesu, 1621. 6.4.2.387.

замяняе сабой выяву чалавека, нягледзячы на тое што дэвіз і подпіс нясуць геральдычную алюзію. Постаць праслаўленага воіна нашай дзяржавы гетмана вялікага літоўскага Я. К.Хадкевіча паяўляецца ў гэтым выданні чатыры разы. Якраз столькі старонкавых дрэварытаў са складанымі, некалькі архаічнымі кампазіцыямі стварыў ананімны віленскі гравёр. Партрэтнасць праслаўленай асобы з пункту гледжання знешняга падабенства тут цалкам умоўная. Такія выявы аздаблялі гістарычныя хронікі XV—XVI стст., дзе партрэтнасць часта заключалася не ў вобразе, а ў подпісе да яго. Вядома шырокая практыка ў мінулым выкарыстання адной дошкі для стварэння «партрэтаў» розных людзей, толькі са зменай імён. Тым не менш постаць нашага героя не выклікае сумненняў, што да асобы. Фармальна тут нават можна адзначыць чатыры тыпы партрэтаў, якія існавалі або толькі зараджаліся ў гравюры: данатарскі — укленчаная фігура перад абразом, рыцарскі (гетманскі) — у даспехах з булавой у руках, афіцыйны (дзяржаўнага дзеяча) — сядзячая за сталом фігура, конны — наезнік на ўздыбленым кані. Партрэты, аднак, падобныя знаку і раскрываюць яго праз акружэнне рэлігійных сімвалаў і вайсковых атрыбутаў.

На першым дрэварыце Я. К.Хадкевіч прадстаўлены ўкленчаным перад абразом Маці Божай у акружэнні анёлаў-стражнікаў з мячамі. На заднім плане архітэктурны ансамбль — касцёл і пабудовы, абнесеныя сцяной. Цяжка сказаць пра яго рэалістычнасць. З літаратуры вядома, што Крожы з сярэдзіны XVI ст. належалі М. Радзівілу (Чорнаму), які і пабудаваў там замак. Сын яго Мікалай Крыштаф ахвяраваў замак і валоку зямлі езуіцкаму калегіуму пасля свайго паломніцтва ў Святую зямлю. Я. К. Хадкевіч за свой кошт перабудаваў замак на калегіум і ў 1616 г. дапоўніў будынкам для класаў. Ён быў падобны да аднаго крыла Віленскай акадэміі. Пазней там паставілі скульптуру Маці Божай[5]. У верхнім левым кутку гравюры ваяўнічы хадкевічаўскі грыфон з Божай дапамогай справа пасылае ядры з гармат на турэцкі паўмесяц. Дэвіз і подпіс лаканічныя, узаемазвязаныя: «вышэйшае дапамагае ніжэйшаму» — «ніжэйшае дзякуе вышэйшаму». Выяўленчая частка дамінуе над слоўнай. Яна прыцягвае ўвагу гледача, акцэнтуючы яе на фігуры Я. К.Хадкевіча. Гетман змешчаны на пярэднім плане ў малітоўнай позе, з пакладзенай перад абразом булавой — абаронца дзяржавы і хрысціянства ад турэцкай навалы.

Воін, жыццё якога праходзіла ў палатках у часы бясконцых паходаў, адзіны персанаж наступнай кампазіцыі. Варта ўспомніць трыумф Я. К.Хадкевіча пад Кірхгольмам у 1605 г., дзе ён перамог 14 тысяч шведаў, маючы толькі 4 тысячы войска[6]. Нялёгка прыходзілася гетману ў маскоўскіх паходах, да таго ж ён не хацеў умешвацца ў справу Дзімітрыя Самазванца. Чалавеку з гетманскай булавой пат-

---

[5]Buszynski J. Kroze. Ich przeszlosc i stan obecny. Wilno, 1872. S. 31.

[6]Dobrowolska W. Jan Karol Chodkiewicz. Polski slownik biograficzny. Krakow, 1937. T. 3. S. 363.

рабавалася моц не толькі фізічная, але і духоўная. Я. К.Хадкевіч не меў спецыяльнай вайсковай адукацыі. Ён вучыўся ў Віленскім езуіцкім калегіуме, затым — у Акадэміі. Прадаўжаў адукацыю разам з братам Аляксандрам у езуітаў у Інгальштадце (Баварыя), спецыялізаваўся па філасофіі і праве. Атрымаў пахвальнае пасведчанне за курс навук, што на той час здаралася нячаста. К. Нясецкі і А. Нарушэвіч адзначаюць яго дасведчанасць у гісторыі, геаметрыі, ваеннай архітэктуры, замежных мовах[7]. Я. К. Хадкевіч сустракаўся або чуў пра знакамітых воінаў герцага Альбу, А. Фарнезе, Маўрыцыя з Насаў, здабываючы веды і ваенны досвед у вандроўках па неспакойнай тагачаснай Еўропе. У яго асобе ўдала спалучаліся веды з жыццёвым вопытам і прыродны талент з працавітасцю. Таму і не выклікаюць сумнення дэвіз гэтай гравюры «не кропіць, але палівае» і подпіс «узнагарода сыходзіць на фундатара». Божая моц шырокімі струменямі праліваецца на чалавека, які шмат грошай уклаў у будаўніцтва храмаў, абарончых збудаванняў. Касцёл і замкавыя вежы ля палаткі Я. К.Хадкевіча напамінаюць не толькі аб Крожах, але і аб храмах Вільні, Нясвіжа, Мышы, Шклова, аб умацаваных ім Ляхавічах, Быхаве.

Сімвалічны змест мае эмблема з подпісам — цытатай з біблейскай Кнігі прарока Ісаі «пералічу вас мячом». Дэвіз «нас мноства» адносіцца да турэцкага воінства, што ідзе ў наступ з безліччу дзідаў. Іх ужо «падрахаваў» Я. К.Хадкевіч. Ён як дзяржаўны муж сядзіць за сталом з пісьмовым прыборам, але пры даспехах, і спакойна сустракае варожую пагрозу. Грыфон ужо прыняў Божы меч, якому належала пералічыць мусульман. Удакладнім, што кніга выйшла з друку, калі гетман выпраўляўся пад Хацін на сваю апошнюю вайну. Ен меў ужо 60 гадоў і слабое здароўе. Калі верыць К. Нясецкаму, наш герой мусіў пакінуць у дзень шлюбу сваю маладую жонку князёўну Анну Астрожскую, дачку Валынскага ваяводы[8], атрымаўшы загад караля ўзначаліць камандаванне войскам пад Хацінам. Здаецца невыпадковым зварот аўтара гэтай эмблематычнай кампазіцыі да таго месца Старазапаветнай кнігі, дзе апісана, як Бог карае непаслухмяных і няверных яму. Якраз такімі і былі мусульмане ў вачах хрысціян. І было іх пад Хацінам, сапраўды, мноства: 160 тысяч туркаў і 60 тысяч татараў. «Здзівіліся рэкі нашы Днестр, Прут і недалёкі ад іх Дунай, калі так многа коней, буйвалаў, мулаў, вярблюдаў прыйшло на іх берагі. Горы Хацінскія задумаліся вельмі, калі па іх хрыбтах так шмат гасцей, ніколі да таго не бачаных, таптацца пачалі: задрыжэла зямля ад гармат, што ядры вельмі вялікія з сябе выкідалі»[9]. Так

---

[7]Niesiecki K. Korona Polska. Lwow, 1728. S. 278; Naruszewicz A. Zywot J.K.Chodkiewicza. Krakow, 1858. S.246.

[8]Першай жонкай Я. К.Хадкевіча была С. Мялецкая, дачка Падольскага ваяводы, удава па Сямёну Алелькавічу князю Слуцкаму.

[9]Birkowski F. Jan Karol Chodkiewicz i Jan Wejher ... wojewodowie. Kraków, 1627. 16.130.4.37. S.5.

пераклікаюцца паміж сабой віленскія дрэварыты, кракаўскае апісанне войска пад Хацінам і біблейскі тэкст Кнігі Ісаі: «гора тым, што ідуць... спадзяюцца на коней і калясніцы, таму што іх многа, і на коннікаў, таму што яны моцныя...», але «коні іх — цела, а не дух. І апусціць руку сваю Бог...» Ці не таму такі спакойны гетман, якога старанна выхоўвалі езуіты ў набожнасці, каб і самім мець ад яго падтрымку. Гераічны дух Я. К.Хадкевіча павінны былі ўмацоўваць і праслаўляць надрукаваныя пасля кожнай гравюры оды. Іх аўтарам быў знакаміты паэт М. К. Сарбеўскі[10].

«Так ураўнаважваецца наша надзея» — сэнсавы дэвіз ілюстрацыі з выявай абрысаў Хацінскага замка ўдалечыні. Ода і тэкст перад ёй тлумачаць, што сіла і перамога ў руках Бога. Выяўленчым спосабам думка выражана праз вобраз Маці Божай. Яна ўраўнаважыла шалі з пальмавымі галінамі і мячамі перад рушыўшым у паход на чале войска Я. К.Хадкевічам. Але гетман да перамогі не дажыў. Цяжкія ўмовы, у якіх аказалася вялікае войска, голад зусім падарвалі здароўе гэтага некалі моцнага, энергічнага і прыгожага чалавека. Мастак дрэварытаў і не меў перад сабой мэты стварыць індывідуальны, псіхалагічны вобраз або паказаць «прыгажосць такую, якую мусіў мець вялікі гетман. Твар яго на першы погляд быў суровы, але поўны высакароднасці, амаль Марсаў. Чало меў высокае, нос арліны, знак, годны гетмана»[11].

Кампазіцыя дрэварытаў шчыльная, але статычная: аблокі не плывуць, коннікі не скачуць, струмені не льюцца. Усё быццам бы спынілася ў сваім руху. Прастора наскрозь умоўная, рэалістычны пейзаж нават не падразумяваецца: голыя пагоркі без травінкі, без кветачкі, без дрэўца. Неба над імі — не неба, а схаваная воблакамі Боская моц. Там мастак знаходзіць месца не для сонца ці зорак, а для харугваў, гармат, мячоў, вайсковай трубы і бубнаў. Канкрэтна і проста, як і ўяўляў тагачасны чалавек свой лёс пад небам. Перадача перспектывы ўмоўная — так працавалі гравёры яшчэ ў папярэдніх стагоддзях. Майстар ужывае толькі спакойную, паралельную штрыхоўку, досыць выразную, але сухаватую. Ён цалкам адмовіўся ад кароткіх перакрыжаваных штрыхоў, якія ўнеслі б аб'ём, рух і неспакой у гравюру.

Разглядаючы эмблематычныя рысы ў гравюры пачатку XVII ст., мы знарок спыніліся на дрэварытах, прысвечаных Я. К.Хадкевічу мастаком Віленскай акадэмічнай друкарні езуітаў. «Контррэфармацыйнае» барока ў гравюры, звязанай з кнігай, а значыць, і з культурнымі, рэлігійнымі, палітычнымі праблемамі грамадства, не з'явілася раптоўна, «як Бог з машыны» разам з езуітамі. Яно развівалася паступова, паралельна з «праваслаўным», «пратэстанцкім», «унія-

---

[10]Некаторыя з одаў пераклаў у XIX ст. з лацінскай на польскую мову У. Сыракомля. Гл. 11 зноску. С. 97, 182.

[11]Poezje ksiedza Macieja Kazimierza Sarbiewskiego. Przeklad Wladyslawa Syrokomli. Wilno, 1851. S. 2.

цкім» мастацтвам, карыстаючы з мясцовых традыцый. Увядзенне новых стылістычных рысаў было абумолена наяўнасцю або адсутнасцю мастакоў, якія б маглі ўдасканальваць і развіваць тэхнікі гравіравання. Адны і тыя ж мастакі маглі працаваць у сталіцы, і ў княстве наогул, на патрэбы розных прыватных і царкоўных друкарняў. Дзеля справядлівасці трэба адзначыць, што езуіты хутчэй, чым хто-небудзь, знаходзілі пратэктараў і майстроў. Ужо ў першай чвэрці XVII ст. яны выдалі творы, якія сведчылі, што мастацтва гравюры ўзбагацілася новай тэхнікай, свежай стылістыкай, цікавымі кампазіцыямі. Адметнасцю як дрэварытаў, так і медзярытаў была эмблематыка, актыўнае выкарыстанне выяўленчых матываў іканалогіі, сімволікі, іерагліфікі. Прыклады таму знаходзяцца ў кніжнай гравюры друкарні Мамонічаў, пазней — базыльянскай, Я. Карцана, П. Б. Кміты і інш. Эмблематыка падрыхтоўвала свой росквіт, які наступіў у другой палове XVII ст. Яна выпрацоўвала складаныя кампазіцыі на аснове мясцовай геральдыкі, пранікала ў станковы партрэт, развівалася разам з бурхлівым, неспакойным мастацтвам барока.

9 Зак. 3855

IN STEMMA

ILLVSTRISSIMI PALATINI

Dissona tela, cruces, Gryphs, calx, tria flumina, pennæ
In CHODKIEVICIA consona Laude sonant.
Si templum penas, inter tot stemmata: cernes
Se medio Laudum CAROLVS esse Choro.

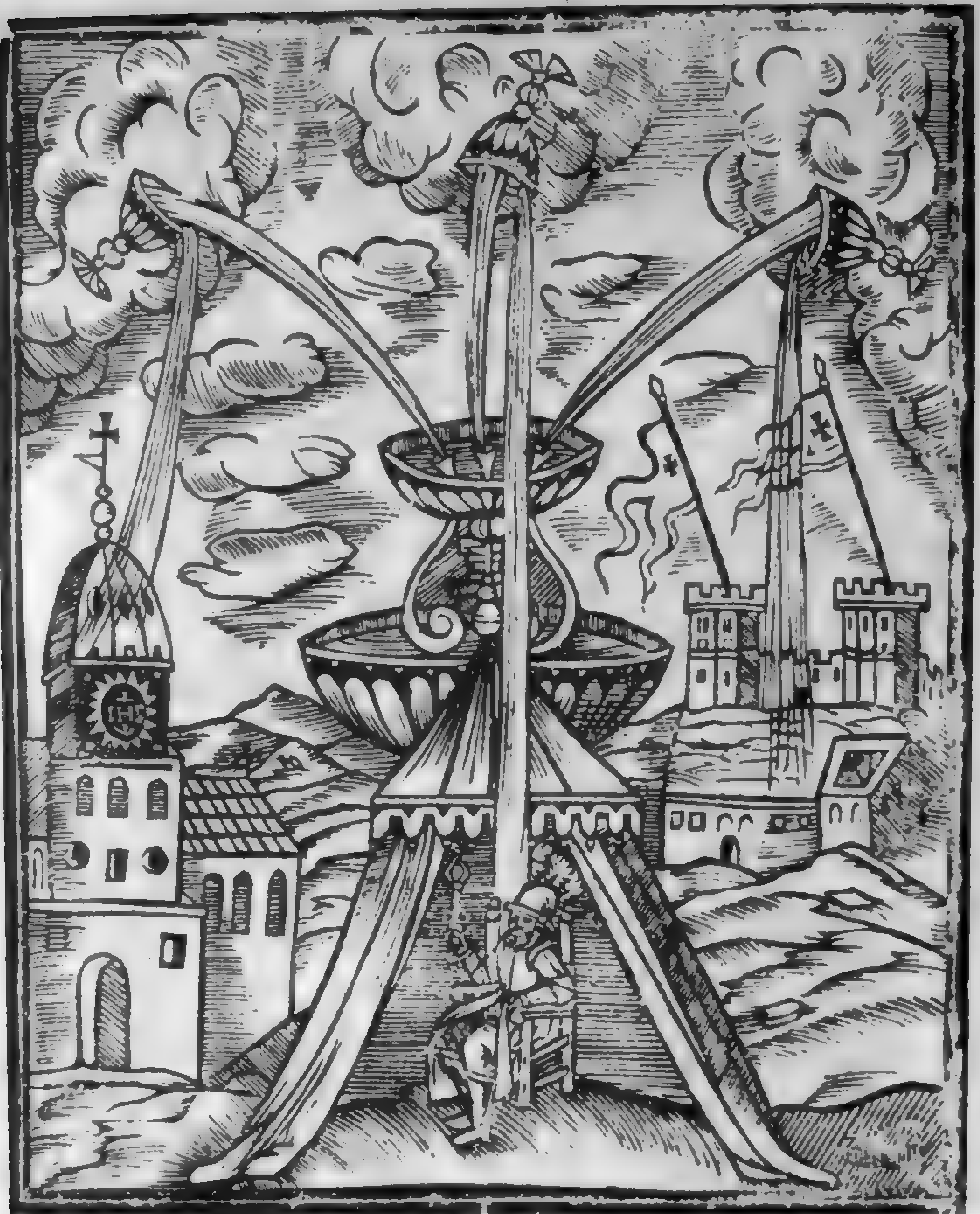
100. Герб Я. К. Хадкевіча. Вільня, 1621. Дрэварыт

Supera imis opitulantur

Ima Superis gratantur.

101. «Ніжэйшае дзякуе вышэйшаму»

Non ſpargit, ſed rigat,



Munus in authorem redit.

102. «Узнагарода сыходзіць на фундатара»

Nos numerus ſumus

Numerabo vos in gladio. Iſaix. 65.

103. «Паралічу Вас мячом». Ісая. 65

Sic noſtra ſpes libratur

In nos Mars & victoria, nutant.

104. «Марс і Перамога спрыяльныя да нас»

А.М.Пікулік

БАРОЧНЫЯ ТЭНДЭНЦЫІ Ў МАСТАЦТВЕ МАГІЛЁЎСКІХ СТАРАДРУКАЎ

Дзейнасць магілёўскай Богаяўленскай брацкай друкарні — буйнейшага цэнтра беларускага кірылічнага кнігадрукавання канца XVII — першай паловы XVIII ст.— неаднойчы прыцягвала ўвагу даследчыкаў.

У XIX ст., выданні друкарні называліся рускімі гісторыкамі кнігі і бібліёграфамі В. Сопікавым, А. Мілавідавым, І. Каратаевым, П. Пякарскім[1], мастацкае аздабленне кніг нагадвалася ў даследаваннях Д. Равінскага[2], У. Стасава[3]. У 20-я гады нашага стагоддзя мастацтва магілёўскіх старадрукаў зацікавіла М. Шчакаціхіна[4], дзякуючы намаганням М. Кацара[5] і В. Шматава[6] магілёўскія гравюры занялі пачэснае месца ў гісторыі беларускага мастацтва.

Такі інтарэс зразумелы. Магілёўская Богаяўленская друкарня адыграла значную ролю ў развіцці беларускай кніжнай гравюры. Менавіта тут, у Магілёве, быў створаны першы ў кірылічнай кнізе Беларусі цалкам свецкі цыкл ілюстрацый, тут з'явіліся адны з першых беларускіх ілюстрацый — медзярытаў, майстры гэтай друкарні ўпершыню пакінулі на гравюрах свае подпісы.

Аднак сярод аспектаў, якія ў той ці іншай ступені закраналіся даследчыкамі, амаль няма разважанняў аб стылістыцы магілёўскіх кніжных гравюр. Між іншым, мастацтва магілёўскіх старадрукаў дае цікавую магчымасць зазірнуць у тое асяроддзе, якое ідэалагічна супрацьстаяла ў XVII—XVIII стст. каталіцызму, з якім традыцыйна звязваецца развіццё стылю барока ў мастацтве Заходняй Еўропы. Асноўнае пытанне, якое нас цікавіць, ці можна знайсці стылістычныя прыкметы барока ў кірылічным кнігадрукаванні Беларусі XVII—XVIII стст. і калі так, то як развіваўся тут гэты стыль.

Нягледзячы на ўсю ненарматыўнасць барока, якую заўсёды адзначаюць яго даследчыкі, гэты стыль звязаны з шэрагам фармальна-тыпалагічных прыкмет. Барока асацыіруецца ў нашай свядомасці з пышным, афектаваным прыдворна-арыстакратычным ці царкоўным

---

[1] Сопиков В. С. Опыт Российской библиографии. Ч. 1—5. Спб.: Издание А. С. Суворина, 1813—1821; Миловидов А. И. Описание славянских русских книг Виленской публичной библиотеки. 1491—1800. Вильно: Тип. А. Г. Сыркина, 1908; Каратаев И. Хронологическая роспись славянских книг, напечатанных кирилловскими буквами: 1491—1730. Спб., 1861; Пекарский П. Наука и литература в России при Петре Великом: В 2 т. Спб.: Общественная польза, 1880—1882.

[2] Ровинский Д. А. Русские граверы и их произведения с 1564 года до основания Академии Художеств. М.: Синодальная тип., 1870.

[3] Стасов В. В. Отчет о седьмом присуждении наград графа Уварова //Собр. соч. Т. 2. Спб., 1894.

[4] Шчакаціхін М. Васіль Вашчанка — магілёўскі гравёр канца XVII—XVIII ст. // Адбітак з навуковага зборніка інстытута беларускай культуры. Мн., 1925. С. 125—135.

[5] Кацер М. С. Изобразительное искусство Белоруссии дооктябрьского периода: Очерки. Мн., Навука і тэхніка, 1969.

[6] Шматаў В. Ф. Беларуская кніжная гравюра XVI—XVIII стст. Мн., Навука і тэхніка, 1984.

стылем, які перш за ўсё ўздзейнічае на эмоцыі чалавека, кампазіцыям надаецца бурны імклівы рух, прысутнічае комплекс красамоўных жэстаў, арнаментальнасць дасягае гранічных магчымасцей, выява дробіцца ў завілінах сюжэта і г. д.

Нічога падобнага, здаецца, у магілёўскіх старадруках убачыць нельга. Ілюстрацыі вылучаюцца прастатой і стрыманасцю мастацкіх сродкаў выразнасці, яны набліжаны да рэальнага жыцця. Ідэйная апазіцыя каталіцызму не дазваляла магілёўскім майстрам непасрэдна запазычваць гатовыя формулы і формы, міфалагічныя матывы, алегорыку і эмблематыку з мастацтва Захаду і таму пранікненне ў беларускую (перш за ўсё — магілёўскую) кніжную гравюру праходзіла апасродкавана.

Друкарня магілёўскага Богаяўленскага брацтва за час свайго існавання выпусціла каля 40 выданняў. У асноўным гэта была царкоўна-службовая літаратура: Псалтыры, «Часасловы», «Акафісты» і г. д. Дзейнічаў гэты кнігавыдавецкі цэнтр у складаных умовах няспыннай барацьбы з каталіцкімі і уніяцкімі выдавецтвамі. Барацьба гэта ва ўмовах Усходняй Беларусі часам набывала даволі жорсткія формы. Але вывучэнне мастацкага аздаблення магілёўскіх старадрукаў — кніжных ілюстрацый, заставак, канцовак, буквіц — яскрава сведчыць, што стыль барока лёгка пераадольваў усе бар'еры, як сацыяльныя, так і этнічныя, абслугоўваў розныя ідэалагічныя сістэмы і праявіўся ў беларускай кірылічнай кнізе.

У пэўнай ступені прыкметы новага стылю праяўляюцца ў трактоўцы персанажаў магілёўскіх гравюр. Пазбаўленыя знешняй патэтыкі, гіпербалізацыі пачуццяў, афектаў, персанажы брацкіх ілюстрацый усё ж такі больш складаныя, чым персанажы кніг Івана Фёдарава і Пятра Мсціслаўца, віленскіх брацкіх кніг пачатку XVII ст. Магілёўскія мастакі імкнуцца паказаць сваіх герояў людзьмі ўнутрана неадназначнымі. Нездарма самымі распаўсюджанымі сюжэтамі іх ілюстрацый сталі шматлікія эпізоды цудоўных пераўтварэнняў, вылячэнняў, страсцей («Вылячэнне сляпога», «Вылячэнне расслабленага», «Сашэсце Св. Духа на апосталаў», «Страсны цыкл» і г. д.). Перш за ўсё цікавяць сюжэты, якія выклікаюць найбольшы эмацыянальны водгук чытача, дазваляюць перадаць яркія чалавечыя пачуцці — здзіўленне, радасць, зацікаўленасць, напалоханасць.

Змяняецца і кампазіцыйная пабудова гравюр. Брацкія гравёры часцей выкарыстоўваюць асіметрычныя кампазіцыі. З парушэннем сіметрыі пабудавана большасць гравюр Максіма Вашчанкі і Фёдара Ангілейкі. Своеасабліва трактуюць магілёўскія мастакі і адну з асноўных праблем мастацтва барока — праблему перадачы руху. Рух асэнсоўваецца імі перш за ўсё як кантраст, процістаўленне пасіўнасці цэлага і актыўнасці яго асобных частак. Так, фігуры дзейных асоб, як правіла, статычныя, а вось асобныя часткі іх ужо адлюстраваны ў імклівым руху. Ненатуральна адкінута галава, трагічна

ўздзеты рукі апостала Пятра ў гравюры Максіма Вашчанкі «Хаджэнне па водах» (з «Акафістаў і канонаў», 1726), вельмі імклівыя, нават парывістыя рухі персанажаў у гравюры «Пакуты Хрыста» з «Актоіха» 1730 г., энергічныя і выразныя жэсты ў гравюрах «Вылячэнне сляпога», «Вылячэнне расслабленага» з «Ірмалоя» 1700 г.

Значна павялічваецца роля драпіровак — без іх не абыходзіцца практычна ні адна магілёўская гравюра. Складкі адзення ўжо не падаюць прама, яны збіраюцца ў жывапісныя вычварныя групы. Драпіроўкі, нібы ўзнятыя парывам ветру, абвіваюць фігуры, надаюць усёй кампазіцыі адметную дынаміку. Часам такую ж функцыю актыўнага ядра кампазіцыі бяруць на сабе і своеасабліва трактаваныя мастакамі купы воблакаў. Асабліва выразнымі з'яўляюцца яны ў творах В. Вашчанкі («Акафісты і каноны», 1698 і г. д.).

Цікавай з'яўляецца і трактоўка фігур, перадача прасторы. Прысадзістыя, каржакаватыя, з вялікімі галовамі, персанажы брацкіх ілюстрацый вылучаюцца значна большай масіўнасцю, чым персанажы папярэдніх выданняў. Магілёўскія мастакі неаднойчы адлюстроўвалі і паўаголенае цела, і хаця трактоўка яго яшчэ далёка недасканалая, яна адрозніваецца ад сярэднявечнага ідэалу. Персанажы гранічна набліжаны да пярэдняга плана, прастора, як правіла, неглыбокая, архітэктурны ці пейзажны фон нібы «выціскае» дзейных асоб, максімальна набліжае іх да гледача.

Нельга не адзначыць, аднак, што ўсе названыя асаблівасці магілёўскіх гравюр, якія мы звязваем з узнікненнем новых барочных тэндэнцый у кніжнай графіцы канца XVII ст., праяўляліся сціпла і няярка. Эстэтычная ўмеранасць мясцовага варыянта барока тлумачыцца мацнейшым уплывам фальклорных і паўфальклорных традыцый народнай культуры, якія былі надзвычай яскравымі ў беларускім мастацтве XVII—XVIII стст.

Тым не менш сярод мастакоў магілёўскай брацкай друкарні быў майстар, значна больш звязаны з традыцыямі заходнееўрапейскага барочнага мастацтва. Гэта вядучы мастак і арэндатар друкарні, своеасаблівы «ідэолаг» выдавецкай яе дзейнасці, чалавек таленавіты і яркі — Максім Вашчанка.

Біяграфічныя звесткі пра Максіма Вашчанку пакуль нешматлікія. Верагодна, ён нарадзіўся ў 40-х ці 50-х гадах XVII ст. і належаў да карэннага магілёўскага роду. Прозвішча Вашчанкаў сустракаецца ўжо ў адным з магілёўскіх дакументаў пачатку XVII ст.

Паводле апублікаваных архіўных дакументаў, у канцы 1660-х гадоў Вашчанка паступіў у Віленскую акадэмію, а 21 лістапада 1672 г. «здаў публічны экзамен прафесару Марціну Крэзмеру на ступень бакалаўра філасофіі і вольных мастацтваў». 14 ліпеня 1673 г. Вашчанка атрымаў там званне магістра навук[7].

---

[7] Степовик Д. Александр Тарасевич. Київ: Наукова думка, 1975. С. 72

Вядома, што ў гэты перыяд М. Вашчанка быў цесна звязаны з мастацкім гуртком вядомага мастака — гравёра па медзі Аляксандра Тарасевіча. Пад кіраўніцтвам Тарасевіча М. Вашчанка авалодаў тэхнікай гравюры на медзі, пазнаёміўся і пасябраваў з дзеячамі ўкраінскай культуры Л. Кршчановічам, Л. Тарасевічам, М. Шчырскім, якія таксама вучыліся ў гэты час у Вільні.

Гурток яднаўся асветніцкім характарам дзейнасці, пачуццём патрыятызму, імкненнем пашырыць веды (найперш праз кнігадрукаванне) на сваёй зямлі. Нездарма сябры раз'ехаліся па родных мясцінах, каб увасобіць юнацкія мары. Творчы запал, набыты ў Вільні, пастаянна жывіў і Вашчанку.

Першая з вядомых нам работ Вашчанкі — ілюстрацыі да кнігі «Турэцкая манархія» П. Рыка. Выбар для выдання менавіта гэтага сачынення быў невыпадковы — кніга мела шумны поспех у Еўропе. Кніга належыць пяру англійскага дыпламата, гісторыка і падарожніка Паўля Рыка і стала вынікам яго шматгадовых асабістых назіранняў. У 1669 г. ён выдаў у Лондане кнігу «Сучаснае становішча Атаманскай імперыі». Праз год яна выйшла ў французскім перакладзе ў Парыжы, і ёсць звесткі, што яшчэ праз год з'явілася выданне ў Амстэрдаме. У 1678 г., перакладзеная на польскую мову пад назвай «Турэцкая манархія», кніга надрукавана на Слуцкім друкарскім двары. Менавіта для гэтага выдання і зрабіў свае ілюстрацыі М. Вашчанка. А яшчэ больш як праз шэсць дзесяцігоддзяў (у 1741 г.) яна была апублікавана па-руску ў Санкт-Пецярбурзе.

На жаль, невядома, якая сувязь існавала паміж маладым магілёўскім мастаком і Слуцкай друкарняй. Так ці інакш, але заказ быў атрыманы і месцам выканання яго стаў Магілёў. Вашчанка побач са сваім подпісам тройчы пазначыў на гравюрах назву роднага горада.

У нашай літаратуры ўжо адзначалася, што гравюры Вашчанкі ўзыходзяць да ілюстрацый французскіх мастакоў С. Леклерка і Н. Кашэна (1670 г.)[8]. Параўнальны аналіз двух ілюстрацыйных цыклаў сведчыць: семнаццаць ілюстрацый Вашчанкі кампазіцыйна паўтараюць гравюры Леклерка і Кашэна і толькі адна крыху адрозніваецца.

Відавочна, што ўсе гравюры Вашчанкі ўяўляюць сабой больш ці менш дакладныя копіі. Несумненна, Вашчанка меў перад вачыма французскае выданне і ставіў перад сабой задачу скапіраваць арыгіналы. Усе яго ілюстрацыі, акрамя тытульнага ліста,— люстэркавыя адбіткі французскіх.

Чым растлумачыць такое запазычанне? Магчыма, гэта было ўмовай, пастаўленай перад мастаком Слуцкім друкарскім дваром, які хацеў паўтарыць французскі арыгінал; а магчыма, малады гравёр палічыў за гонар паўтарыць тое, што набыло шырокае прызнанне, пазнаёміць сваіх суайчыннікаў з гэтым цікавым творам.

---

[8] Пікулік А. З парыжскага пераклаў магіляўчанін //Мастацтва Беларусі. 1992. № 5. С. 36–38.

Паказальна, што і астатнія працы М. Вашчанкі — гравюры да магілёўскіх выданняў «Акафістаў і канонаў» (1693, 1728), «Акафістаў» (1726) — сведчаць аб паслядоўнай арыентацыі на традыцыі заходнееўрапейскага мастацтва. Яна праяўляецца як у стылістыцы, так і ў іканаграфіі гравюр. Так, некаторыя іканаграфічныя схемы ўзыходзяць да Бібліі Піксатара (Мікалая Фішэра, выдання 1630, 1650, 1674 гг.) і г. д.

Яшчэ больш яскрава арыентацыя на заходнееўрапейскія традыцыі праяўлялася ў той выдавецкай палітыцы, якую праводзіў М. Вашчанка, калі быў арандатарам магілёўскай друкарні. Разам з выданнем царкоўна-службовай літаратуры ён імкнуўся друкаваць і іншыя кнігі. У 1688 г. у друкарні рыхтаваўся, хоць і не быў выдадзены, пераклад любоўна-авантюрных аповесцей «Римские деяния»; у 1699 г. тут была надрукавана кніга І. Галятоўскага «Небо новое», кніга К. Транквіліёна «Перло многоценное»; у 1704 г. тут збіраліся выдаваць пераклад паэмы Т. Тасо «Освобожденный Иерусалим» і г. д.

Паказальна, што менавіта ў гэты ж час, у самым канцы XVII — пачатку XVIII ст., М. Вашчанка ўступіў у канфлікт з кіраўніцтвам праваслаўнага брацтва. Са слоў гісторыка магілёўскага Богаяўленскага брацтва Ф. Жудро, сутнасць канфлікту была ў тым, што ў 1698 г. М. Вашчанка разам са «шляхетным панам Васіліем Сідаравічам Гукам» паехаў у Варшаву на каранацыю караля Аўгуста II за падцвярджэннем брацкіх прывілеяў. Аднак у Варшаве М. Вашчанка атрымаў каралеўскую грамату на ўласнае імя, адразу ж перанёс друкарню ў свой дом і пачаў выдаваць кнігі ад свайго імя. Судовая справа, якую пачало кіраўніцтва брацтва, цягнулася да самай смерці М. Вашчанкі (1708). Паводле Ф. Жудро, гэты ўчынак вядомага мастака тлумачыцца выключна яго карысцю, імкненнем атрымаць вялікія грошы[9]. На жаль, у нас няма магчымасці выслухаць другі бок — самога М. Вашчанку. Але верагодна, што канфлікт, які адбыўся,— вынік непаразумення паміж кансерватыўным кіраўніцтвам брацтва і мастаком, які ўсё сваё жыццё імкнуўся пашырыць звычайныя межы, абагаціць сваю творчасць новымі дасягненнямі.

Так або інакш, мастацтва магілёўскіх старадрукаў і творчасць аднаго з самых цікавых магілёўскіх мастакоў — Максіма Вашчанкі — яскрава сведчыць аб апасродкаваным пранікненні барочных тэндэнцый у кірылічную кніжную гравюру Беларусі канца XVII — пачатку XVIII ст.

---

[9] Жудро Ф. История могилевского Богоявленского братства. Могилев: Тип. Фридланда, 1890. С. 98.

105. Ф. Ангілейка (?). «Маці Божая з Хрыстом». «Акафісты і каноны», 1693 г.; «Акафісты», 1698 г.; «Ірмалой», 1700 г. і іншыя выданні

106. М. Вашчанка. «Хрыстос з крыжам». «Акафісты і каноны», 1693 г.

107. Ф. Ангілейка (?). «Богаяўленне» («Вадохрышча»). «Ірмалой», 1700 г.

108. Ф. Ангілейка. «Сашэсце Св. Духа на апосталаў». «Ірмалой», 1700 г.

109. М. Вашчанка. «Укрыжаванне». «Акафісты і каноны», 1693 г. і іншыя магілёўскія выданні

110. Ф. Ангілейка (?). «Хрыстос ля крыніцы». «Ірмалой», 1700 г.

111. М. Вашчанка. «Хрыстос у Гефсіманскім садзе». «Акафісты і каноны», 1693 г.

112. Ф. Ангілейка (?). «Апосталы Пётр і Павел». «Ірмалой», 1700 г.

Т.У.Рошчына

"РАЗАРЫУМ ДЗЕВЫ МАРЫІ" З АДДЗЕЛА РЭДКАЙ КНІГІ І РУКАПІСАЎ НАЦЫЯНАЛЬНАЙ БІБЛІЯТЭКІ БЕЛАРУСІ

У XVII — першай палове XVIII ст. моцнае ўздзеянне барока ў кніжнай гравюры асабліва выявілася ў лаціна-польскіх выданнях, дзе дамінаваў медзярыт.

У стылі барока выканана большасць медзярытаў Аляксандра Тарасевіча, найвыдатнейшага прадстаўніка гравёраў віленскага круга, з творчасцю якога звязаны значныя дасягненні ў беларускай графіцы.

Працу мастака высока ацаніў нямецкі мастацтвазнаўца Г. Наглер, змясціўшы звесткі пра Тарасевіча ў 1-м томе фундаментальнага даведніка «Die Monogrammisten...»[1] Яго творчасць даследавалася В. Січынскім[2], які склаў каталог яго прац (на жаль, няпоўны), украінскім даследчыкам Д. Стэпавіком[3], беларускім даследчыкам В. Шматавым[4] і інш.

Самыя наватарскія, арыгінальныя і шматлікія творы былі створаны А. Тарасевічам у Глуска-Віленскі перыяд. Ён з'явіўся ў Глуску ў 1672 г. ужо як сталы мастак, дзе працаваў у рэзідэнцыі маршалка Вялікага княства Літоўскага Аляксандра Іларыя Палубінскага да 1677 г., а у 1678—1688 гг.— у Вільні.

Асаблівай увагі ў яго мастацкай спадчыне заслугоўвае кніга «Rosarium et Officium Beatae Mariae Virginis aliaeque Varia Devotionas Combinatae in Honorem SSmae Trinitatis Augustissimaque Reginal Caelo in Cultum»[5] (зборнік малітваў Багародзіцы), да якой ён зрабіў ілюстрацыі. Гэта, відаць, найпрыгажэйшая кніга з віленскіх выданняў XVII ст.

Вакол гэтай кнігі паўстала шмат легенд. Яе выключная рэдкасць, дэфектнасць большай часткі асобнікаў, якія дайшлі да нашага часу, адсутнасць дакладных выхадных звестак прывялі да памылак у парадку выхаду і ў вызначэнні месца выдання, у датаванні выданняў, у атрыбуцыі некаторых асобнікаў.

Нават у Эстрайхера ў «Bibliografii Polskiej»[6] няма дакладных апісанняў гэтых выданняў — здаецца, што знакаміты бібліёграф апісаў іх не de visu, а атрымаў даныя з іншых рук.

Следам за Наглерам з працы ў працу пераходзілі звесткі пра выданні «Rosariuma...» на лацінскай і польскай мовах, адно з якіх — лацінскамоўнае — было надрукавана ў Аўгсбургу. Гэта адзначае ў сваёй манаграфіі пра Тарасевіча Д. Стэпавік (дарэчы, у сваім арты-

---

[1] Nagler G.K. Die Monogrammisten. T. 1. München, 1858. S. 570. № 1356.

[2] Січинський В. Олександер Антоній Тарасевич. Прага, 1934.

[3] Степовик Д. Олександр Тарасевич. Київ: Мистецтво, 1975.— 136 с.: ил.

[4] Шматаў В. Ф. Беларуская кніжная гравюра XVI—XVIII стагоддзяў. Мн.: Навука і тэхніка, 1984.— 183 с.: іл.

[5] Rosarium et Officium Beatae Mariae Virginis aliaeque Variae Devotiones Combinatae in Honorem SSmae Trinitatis Augustissimaque Regina Caelo in Cultum. Wilno: Druk. Akad., 1678—1679.

[6] Estreicher K. Bibliografia Polska. Kraków, 1908. Cz. 3. T. 22. S. 148—149.

куле ў «Федоровских чтениях», 1982[7], ён згадвае ўжо толькі віленскія выданні); гэтыя звесткі прыводзіць і В. Ф. Шматаў у даследаванні па беларускай кніжнай графіцы XVI—XVIII стст. Трапілі яны і ў беларускія энцыклапедычныя выданні (Беларуская савецкая энцыклапедыя[8], Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі[9], ў шматтомную «Гісторыю беларускага мастацтва»[10]).

Аднак яшчэ ў 1979 г. польская даследчыца Марыя Цубжыньска ў рэцэнзіі на манаграфію Д. Стэпавіка[11] прааналізавала асобнікі «Rosariuma...», якія захоўваюцца ў польскіх кнігазборах (6 асобнікаў на лацінскай мове і 2 — на польскай) і на падставе друкарскага аналізу зрабіла наступныя абгрунтаваныя і адназначныя высновы:

"— 1-е выданне «Rosariuma...» было надрукавана ў Вільні ў Акадэміцкай друкарні ў 1678—1679 гг. на лацінскай мове;

— польскамоўная версія (але не тлумачэнне!) малітоўніка — «Różaniec i inne Nabożne modlitwy...» выйшла ў свет пазней — да 1686 г. у той жа друкарні, Аўгсбургскага выдання наогул не існавала".

Да апошняга часу лічылася, што ў беларускіх кнігазборах гэтага цікавага і каштоўнага выдання няма, і даследчыкі, каб карыстацца ім, ездзілі ў бібліятэкі Санкт-Пецярбурга ці Вільні. У 1988 г. у букіністычным магазіне Нацыянальнай бібліятэкай быў набыты лацінскамоўны асобнік «Rosariuma...» — добрай захаванасці, у скураным на кардоне пераплёце, але, на жаль, дэфектны — без тытульнага аркуша, Святцаў з каляндарным цыклам гравюр і некалькіх старонак у канцы кнігі. У мінулым годзе пры атрыбуцыі дэфектных выданняў быў знойдзены яшчэ адзін лацінскамоўны асобнік, таксама без тытульнага аркуша і некалькіх (4) старонак тэксту, але з наяўнасцю ўсіх астатніх гравюр. Пераплёт эпохі — скура на дошках, са сляпым цісненнем (раслінны арнамент) — захаваўся толькі часткова.

Параўнальны аналіз абодвух асобнікаў паказаў амаль поўную іх ідэнтычнасць: аднолькавыя шрыфты, набор, размяшчэнне гравюр і нават аднолькавыя памылкі ў пагінацыі, аднолькава ж выпраўленыя (і з новымі памылкамі). Усё гэта прыводзіць да высновы, што яны належаць да аднаго выдання, якое выйшла ў Віленскай акадэміі ў 1678—1679 гг. Адрозненні ў гэтых асобніках вельмі нязначныя: у апошнім не прадрукаваны тэкст (акрамя кустод) на дзвюх старонках Святцаў і на с. 179 ёсць віньетка, якой няма ў іншым асобніку. Астатнія адрозненні — толькі ў фізічнай адсутнасці асобных аркушаў. Асноўная частка абодвух асобнікаў надрукавана на некалькіх

---

[7] Степовик Д. В. Украинские гравёры-иллюстраторы виленских изданий конца XVII в. //Федоровские чтения. 1982. М., 1987. С. 129.

[8] Беларуская Савецкая Энцыклапедыя. Т. 10. Мн., 1974. С. 233—234.

[9] Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі. Т. 5. Мн., 1987. С. 243—244.

[10] Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 2. Мн., 1988. С. 169—172.

[11] Cubrzyńska M. Kilka uwag na marginesie książki o Aleksandrze Tarasewiczu // Rocznik Biblioteki Narodowej. T. 12—13 (1976—1977). Warszawa, 1979. S. 406—415.

відах паперы з філігранню «Allamodo» (з надпісам «Allemode-pappir»). Дакладных аналагаў ім не знойдзена, але адна з іх найбольш падобна да № 2 каталога Лаўцявічуса[12]. Апошняя частка кнігі («Cantiones catholicae») надрукавана на паперы з філігранню «леў» (найбольш падобна да знака №544 з працы І. Каманіна і О. Вітвіцкай і адпавядае 1677—1678 гг.[13]

Па зместу кніга падзяляецца на тры асноўныя часткі: каляндарны Месяцаслоў (Святцы), кананічныя службы і Псалтыр, і з'яўляецца звычайным літургічным выданнем — калі б не мастацкае аздабленне.

Ілюстрацыі да «Rosariuma...» паводле зместу, стылю і выканання выразна падзяляюцца на 2 групы: цалкам свецкі каляндарны цыкл і гравюры на евангельскія сюжэты. 12 гравюр-заставак каляндарнага цыкла, непадпісаных мастаком, адлюстроўваюць сялянскую працу ва ўсе месяцы года; на кожнай гравюры — адпаведны знак задыяка.

Гэты знакаміты і неаднойчы апісаны цыкл поўнасцю захаваўся ў другім асобніку кнігі.

Зусім іншага характару наступныя 27 медзярытаў з адлюстраваннем евангельскіх сцэн. Містэрыяльная частка «Rosariuma...» мае тры раздзелы з пяццю гравюрамі-застаўкамі да кожнага. Памерамі яны трохі меншыя за каляндарныя, і ўсе, акрамя адной — «У Гефсіманскім садзе», падпісаны ініцыяламі «АТ».

Святочную частку аздабляюць 11 гравюр вялікага фармату (13х16 см), пад якімі Тарасевіч паставіў сваё поўнае імя. Гравюра «Тройца» ўключана ў 1-ы раздзел містэрыяльнай часткі, а ў Псалтыры дадзены трыдцыйны вобраз цара Давіда.

Асаблівасцямі асобнікаў Нацыянальнай бібліятэкі з'яўляецца тое, што ў абодвух адсутнічае гравюра «Нараджэнне Хрыста», а гравюра «Благавешчанне» паўтараецца тройчы — на с. 272, 330, 333.

Асобнік, набыты ў букіністычным магазіне, не мае ніякіх правененцыйных прыкмет. Найбольш цікавы іншы, які захоўваецца ў аддзеле з пачатку 50-х гадоў. На 1-м захаваўшымся аркушы з прысвячэннем ёсць уладальніцкі запіс, трохі выцвіўшы: Ex libris Stefani Ślizień. Амаль што на самім запісу стаіць пячатка: Possessorka tey xiąszki Zofia Ślizniowa. Маёнткі Слізней са значнымі кнігазборамі былі ў Мсціжы, Дзядзілавічах, Дзевяткавічах, Вольне. Звесткі пра гэтыя кнігазборы сціплыя, большая частка іх загінула ў гады першай сусветнай вайны.

Менавіта гэты асобнік паходзіць з кнігазбору ў Дзевяткавічах Слонімскага павета, дзе была сабрана бібліятэка ў некалькі тысяч тамоў, сярод якіх былі старадрукі і рэдкія выданні і, між іншым,

---

[12]Laucevicius E. Papierius Lietuvoje XV—XVIII a. Atlasas. Vilnius, 1967.

[13]Каманін І., Вітвіцька О. Водяні знаки на папері українських документів XVI і XVII вв. (1566—1651). Київ, 1923. №544.

Радзівілаўская біблія[14]. Гэта пацвярджаецца і запісам у рукапісным каталозе дадзенай бібліятэкі, які захоўваецца таксама ў аддзеле рукапісаў, рэдкай кнігі і стрададрукаў НБ. Каталог уяўляе сабой невялікую кніжачку ў скураным пераплёце з назвай на французскай мове[15] «Catalogue générale de Bibliotheque de Dziewiątkowicze» і змяшчае пералік кніг у сістэматычным парадку па наступных раздзелах: тэалогія, юрыспрудэнцыя, навукі і мастацтва, белетрыстыка, гісторыя, рукапісы (раздзел не запоўнены) і дапаможны паказальнік па аўтарах. «Rosarium....» запісаны ў раздзеле «Тэалогія» на с. 9 і датаваны 1677 г. Мяркуючы па гадах выданняў апісаных кніг, ён быў складзены не раней трэцяй чвэрці XIX ст. Абсалютная большасць кніг, занесеных у каталог,— на польскай і французскай мовах, латыні, выдадзены ў XVII—XIX стст. Гэты адзін з нешматлікіх захаваўшыхся рукапісных каталогаў бібліятэк, што існавалі на Беларусі, прадстаўляе пэўную цікавасць для даследчыкаў і заслугоўвае далейшага вывучэння.

Хацелася б звярнуць увагу спецыялістаў і на іншыя выданні Віленскай акадэміі XVII ст. з вокладкамі-медзярытамі, якія таксама захоўваюцца ў НБ і да гэтага часу не даследаваліся.

Наяўнасць гэтых і шмат іншых унікальных і каштоўных выданняў у фондах Нацыянальнай бібліятэкі ў нейкай меры абвяргае ходкую думку аб тым, што ў Беларусі нічога не захавалася. Каштоўнасці ёсць, і шмат. Не хапае толькі інфармацыі і цікавасці спецыялістаў менавіта да ўласных кнігазбораў.

---

[14]Aftanazy R. Dzieje rezydencji na dawnych Kresach Rzeczpospolitej. Cz. 1. Wielkie Księstwo Litewskie. Inflanty. Kurlandia. T. 2. Województwa nowogródzkie, brzesko-litewskie. Wrocław etc., 1992. S. 203—207.

[15]Catalogue générale de la Bibliotheque de Dziewiątkowicze. (Рукапіс XIX ст.). Шыфр 091/5318.

113. А. Тарасевіч. Тытульны ліст «Разарыума». Глуск, 1672 г.

114. А. Тарасевіч. Ілюстрацыя да кнігі «Разарыум». Глуск, 1672 г.

115. А. Тарасевіч. Ілюстрацыя да кнігі «Разарыум». Глуск, 1672 г.

В. А. Малюшына

АРНАМЕНТЫКА БЕЛАРУСКІХ СТАРАДРУКАЎ ЭПОХІ БАРОКА

Беларускія старадрукі даўно прыцягвалі ўвагу даследчыкаў (працы І. П. Каратаева, Ф. Жудро, В. М. Ундольскага, А. І. Мілавідава і інш.[1]). У апошнія гады з'явілася некалькі грунтоўных каталогаў: В. І. Лук'яненка, Г. Я. Галенчанка, Е. Л. Неміроўскага і інш.[2] Аднак гэта працы кнігазнаўцаў і гісторыкаў кнігі, мастацтвазнаўцы ж цікавіліся старажытнай беларускай кнігай вельмі рэдка. Прыгадаем даследаванні М. Шчакаціхіна, Л. Баразны, В. Шматава[3].

Даследчыкі ў асноўным звярталі ўвагу на фігурную гравюру, сюжэтна-тэматычную ілюстрацыю. Шматлікія ж аздобы — застаўкі, канцоўкі, ініцыялы, арнаментыка ў цэлым, якія значна ўзбагачаюць арсенал мастацкіх сродкаў беларускіх старадрукаў, звычайна разглядаліся даследчыкамі толькі мімаходзь. Тым часам менавіта аздобы з'яўляюцца асноўнымі кампанентамі афармлення нашай старой кнігі. Колькасна і якасна яны ў іх дамінуюць. Без перабольшання можна сказаць, што беларуская старадрукаваная кніга сваім высокім мастацтвам абавязана менавіта арнаментальным гравюрам. Старадрукі працягваюць у гэтым традыцыі аздобы рукапісаў, дзе задоўга да з'яўлення друкаванай кнігі ілюмінатары выпрацавалі асноўныя прынцыпы яе мастацкага афармлення.

Стыль, арнаментыка старадрукаў фактычна дагэтуль не вывучаліся, не раскрыта яе спецыфіка, месца і роля ў кніжным ансамблі. У дадзенай публікацыі спынімся на арнаментыцы беларускіх старадрукаў эпохі барока. Наша мэта — разгледзець асноўныя яе стылістычныя і мастацка-выяўленчыя напрамкі, вызначыць класіфікацыю, практычна-функцыянальнае і мастацка-эстэтычнае значэнне.

Як вядома, барока ў Беларусі ахоплівае амаль два стагоддзі[4]. Для развіцця беларускіх старадрукаў гэта быў вельмі плённы перыяд. Друкарні працавалі ў Вільні, Заблудаве, Брэсце, Куцэйне, Супраслі, Магілёве і іншых месцах[5]. Кнігі выходзілі не толькі на царкоўна-

---

[1] Каратаев И. П. Описание славяно-русских книг, напечатанных кирилловскими буквами. 1491—1730. Вып. 1. СПб., 1878; Жудро Ф. История Могилёвского Богоявленского братства. Могилёв, 1890; Ундольский В. М. Очерк славяно-русской библиографии. Вып. 1. Хронологический указатель славяно-русских книг церковной печати с 1491 по 1864 г. М., 1871; Миловидов А. И. Описание славяно-русских старопечатных книг Виленской публичной библиотеки (1491—1800). Вильно, 1908.

[2] Лукьяненко В. І. Каталог белорусских изданий кирилловского шрифта XVI—XVII вв. Вып. 1 (1523—1600). Л., 1973; Вып. 2 (1601—1654). Л., 1975; Галенчанка Г. Я. Кніга Беларусі (1517—1917): Зводны каталог. Мн., 1986; Немировский Е. Л. Начало книгопечатания в Белоруссии и Литве: Жизнь и деятельность Франциска Скорины. Описание изданий и указатель литературы. М., 1978.

[3] Шчакаціхін М. Гравюры і кніжныя аздобы ў выданнях Францішка Скарыны // Чатырохсотлецце беларускага друку. 1525—1925. Мн., 1926; Баразна А. Гравюры Францыска Скарыны. Мн., 1972; Шматаў В. Ф. Беларуская кніжная гравюра XVI—XVIII стагоддзяў. Мн., 1984.

[4] Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 2. Мн., 1988.

[5] Лукьяненко В. И. Каталог белорусских изданий кирилловского шрифта XVI—XVII вв. Вып. 2 (1601—1654). С. 254—257; Галенчанка Г. Я. Кніга Беларусі (1517—1917). Зводны каталог. Мн., 1986. С. 573—578.

славянскай і беларускай, але таксама на польскай, лацінскай і іншых мовах. Спынімся толькі на кірыліцкіх выданнях, якія, пачынаючы ад Францыска Скарыны, шмат у чым вызначалі твар кніжнай прадукцыі Беларусі названага перыяду.

Прыступаючы да разгляду кніжнай арнаментыкі эпохі барока, неабходна высветліць, які стыль дамінаваў у ёй напярэдадні з'яўлення барока на Беларусі. Пачнем, натуральна, з выданняў заснавальніка беларускага і ўсходнеславянскага друкарства Францішка Скарыны. Яго пражская друкарня (1517–1519), як вядома, паклала пачатак нашаму «чорнаму мастацтву», развіццю не толькі беларускага друкарства, асветніцтва, сродкаў камунікацый і інфарматыкі, але таксама паліграфіі, кніжнага мастацтва ў цэлым. Аналіз Бібліі (1517–1519) Скарыны пераконвае, што ў яго бездакорных паводле мастацкага афармлення пражскіх выданнях дамінуюць позняя готыка і рэнесанс: у застаўках фігуруюць распаўсюджаныя ў заходнееўрапейскай кніжнай графіцы эпохі Адраджэння пуці, рогі багацця, міфічныя стварэнні, стылізаванае акантавае лісце. А. І. Някрасаў пісаў: «Пражскі арнамент Скарыны ўяўляе арнамент італьянскага рэнесансу, перапрацаваны на нямецкай глебе. Акант блізкі да той яго тыповай нямецкай апрацоўкі, якую мы сустракаем у нямецкага гравёра канца XV ст. І. Мекенема; побач з пуці сустракаюцца фігуры людзей, па форме блізкія да выяў Лукі Кранаха, і фігуры лясных пачвар у стылі А. Альтдорфера. Італьянская пластычнасць адступае на другі план, засланяецца нагрувашчваннем ліній, што тыпова для нямецкай гравюры»[6].

У віленскіх выданнях аздобы мадэліраваны белым штрыхом па чорнаму фону. У іх дамінуе раслінны арнамент рэнесанснага стылю. Кампазіцыя заставак строга сіметрычная. Захоўваецца адзіны прынцып — выхад з цэнтра стылізаваных раслін. У дэкор укампанаваны вазы, драконы, птушкі і г. д., а зрэдку сярод галінак і кветак адлюстравана галава чалавека[7]. Па стылю арнаментыка віленскіх выданняў узыходзіць да рэнесанснай венецыянскай кніжнай графікі. Калі ў застаўках пражскіх выданняў выкарыстоўваліся матывы італьянскага адраджэння, перапрацаваныя на нямецкай глебе, то «вялікія» і «малыя» аздобы віленскіх выданняў блізкія непасрэдна італьянскім узорам[8].

У эпоху барока кніжная арнаментыка становіцца больш разнастайнай, яе стыль мяняецца. Намі даследавана група старадрукаў з аддзелаў рэдкай кнігі Нацыянальнай бібліятэкі Беларусі ў Мінску і бібліятэкі імя Я. Коласа НАНБ. Гэта ў асноўным выданні Віленскага Святадухава брацтва, Заблудава, Куцеінскай і Супрасльскай друкарняў. Сярод арнаментальных гравюр гэтых выданняў вылучаюцца застаўкі, канцоўкі, ініцыялы. Дамінуюць застаўкі. Яны «адкрываюць»

---

[6] Некрасов А. И. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937. С. 273.

[7] Шматаў В. Ф. Беларуская кніжная гравюра XVI–XVIII стагоддзяў. С. 53–54.

[8] Тамсама.

тэкст, азначаюць яго пачатак, устанаўліваюць раздзелы і адначасова цудоўна ўпрыгожваюць кнігу. Ініцыялы адыгрываюць такую ж ролю ў тэксце — сэнсавую і дэкаратыўную. Яны пачынаюць главы, служаць замест абзацаў, аддзяляючы адну думку ў тэксце ад другой. Багата арнаментаваныя ініцыялы не толькі ўпрыгожваюць старонкі, але і разбіваюць манатоннасць літар тэксту, дапамагаюць зрокаваму ўспрыняццю зместу кнігі.

Аналіз пераконвае, што функцыі арнаментальных гравюр беларускіх выданняў эпохі барока могуць быць зведзены да той класіфікацыі, якую вызначыў А.А.Сідараў: арнаментыка-акаймоўка; арнаментыка-раздзяленне (застаўкі, канцоўкі, лінейкі з узорам, якія надаюць старажытнай кнізе асаблівую святочнасць і выключную прыгажосць); арнаментыка-суправаджэнне (фігурныя франтыспісы); арнаментыка-дэкарацыя[9]. У якасці прыкладу назавём «Евангелле», 1644, Еўе альбо Вільня; «Трэфалагіён», 1647, Куцейн; «Ірмалагіён», 1638, «Служэбнік», 1713, «Буквар», 1761, якія выйшлі ў Супраслі; «Дыоптра», 1698; «Неба новае», 1699, Магілёў.

Па стылю арнаментыка кніг эпохі барока можа быць зведзена да трох асноўных груп: скарынаўскай, старадрукарскага стылю і барочнага. Скарынаўскія традыцыі працягвалі жыццё ў выданнях канца XVI, XVII і нават XVIII стст. Гэта тая арнаментыка віленскіх выданняў, пра якую гаварылася вышэй. Назавём некалькі характэрных прыкладаў:

1. У цэнтры застаўкі адлюстравана ваза, у якой змешчана акантавае лісце. Злева на картушы — «герб» Скарыны. Памер 64×10 мм (тытульныя лісты Псалтыра з «Малой падарожнай кніжкі», «Апостала» і «Паслання апостала Паўла да рымлян»).

2. У цэнтры — закрытая ваза, з якой па два бакі змешчаны галінка з лісточкамі і кветкамі. Памер 65х10 мм (Канон архангелу Міхаілу, л. 6б; Канон Св. Міколу л. 1; Канон жываноснаму крыжу, л. 5б; Шасцідневец, л. 1; Саборнік, л. 1; Псалтыр, л. 1).

3. На застаўцы адлюстраваны два ўмоўна намаляваныя драконы, звязаныя за хвасты. З іх пашчаў па два бакі разыходзіцца гнуткая галінка з трохпялёсткавай кветкай на канцы. Памер 62×10 мм (Шасцідневец, л. 1; Паўночніца штодзённая, л. 7).

4. На застаўцы адлюстраваны дзве перавязаныя ў цэнтры галінкі з лісточкамі. Памер 62×10 мм (Канон Іаану Прадцечу л. 12; Канон Багародзіцы, л. 6б; Саборнік, л. 5).

У 90-я гады XVI ст., праз 70 гадоў пасля выхаду ў свет Віленскага Апостала, ксілаграфічныя клішэ Скарыны выкарыстоўваліся для афармлення кніг Віленскага Святадухава брацтва: «Псаломніцы» (1595), «Малітваў штодзённых» (1595 і 1596), «Граматыкі славенскай», «Азбукі», «Часаслова», «Новага запавету» і інш.

---

[9] Сидоров А. А. История оформления русской книги. М.; Л., 1946.

Ініцыялы і застаўкі скарынаўскага тыпу амаль да сярэдзіны XVII ст. нязменна фігуруюць і на старонках выданняў, якія брацтва выдавала ў Еўі: Новым запавеце (1616), «Дыоптры» (1612), «Часаслове» (1612), Евангеллі «учительном» (1616) і г. д., яны сустракаюцца таксама ў куцеінскіх выданнях (Малітаслове, 1631 г. друку С. Собаля і інш.). Акрамя выкарыстання дошак Скарыны брацкія друкары нярэдка капіравалі з вялікай дакладнасцю яго ініцыялы. Такім чынам, у шэрагу выданняў эпохі барока працягвалі жыццё скарынаўскія традыцыі. Са стылем барока іх арнаментыка не мае нічога агульнага. У выявах акантавага лісця, чаш, умоўных вазонаў, галінак, кветак мы бачым матывы позняй готыкі і рэнесансу.

Другую значную групу арнаментальных гравюр у эпоху барока складаюць застаўкі так званага старадрукарскага стылю. Гэты арнамент упершыню на Беларусі з'явіўся ў Евангеллі (1569), надрукаваным Іванам Фёдаравым і Пятром Мсціслаўцам у Заблудаве. У кнізе тры застаўкі, адціснутыя з двух дошак, прывезеных разам з іншымі друкарскімі матэрыяламі майстрамі з Масквы. Малая застаўка змешчана на тытульнай старонцы і на л. 282. Яе малюнак просты: у цэнтры ўзвышаецца арнаментаваная гарбузападобная ваза, ад якой у два бакі сіметрычна сцелецца акантавы ўюнок. Выява мадэліравана чорнымі штрыхамі па белым фоне. Штрыхі пакладзены па форме і падкрэсліваюць энергічны рух уюнка. Гэта застаўка надрукавана з дошкі маскоўскага Апостала 1564 г.[10] Другая застаўка ў Евангеллі змешчана зверху першага нумараванага ліста пасля тытульнага. Яна мае форму выцягнутага па гарызанталі чатырохкутніка, якую парушае навершша ў выглядзе акантавага лісця. У цэнтры адлюстраваны вянок з лісцяў, ад яго закругляюцца галінкі з пластычна мадэліраванымі лісточкамі. Гэта застаўка гравіравана белым штрыхам па чорным фоне, выдзяляецца большай дэкаратыўнасцю, прыгажосцю малюнка. У маскоўскім Апостале застаўка друкавалася двойчы[11].

Як вядома, у 1569 г. была заключана Люблінская унія. У гэтым жа годзе ў Вялікім княстве Літоўскім з'явіліся іезуіты, з дзейнасцю якіх звязана развіццё ў Беларусі барока. У гэтай сувязі звяртае на сябе ўвагу герб Хадкевіча з Заблудаўскага Евангелля, якое было надрукавана Іванам Фёдаравым і Пятром Мсціслаўцам на сродкі гетмана Вялікага княства Літоўскага Р.Хадкевіча ў тым жа 1569 г. Упершыню ў мастацкім убранні кнігі вядомых друкароў з'яўляюцца дэкаратыўная геральдычная гравюра, тытул, канцоўкі. Герб мецэната змешчаны на адвароце тытульнага ліста. У цэнтры кампазіцыі, заключанай у архітэктурную рамку, сярод пышнага лісця — падзелены на чатыры часткі картуш. На ім чатыры малюнкі: зверху злева паказана перасечаная страла з раздвоеным ніжнім канцом, справа —

---

[10]Зёрнова А. С. Орнаментика книг московской печати XVI–XVII вв., М., 1952. С. 14, ил. № 61.

[11]Тамсама. Ил. № 69.

леў, які ўзводзіць цагляную сцяну. На левым ніжнім полі адлюстраваны коннік з узнятай над галавой шабляй, справа — тры плады граната вакол трохкутніка без асновы. Знізу ў рамку ўстаўлены тры радкі тэксту. Герб выкананы на высокім прафесійным узроўні, лістота вакол картуша намалявана і награвіравана з вялікім майстэрствам. Па словах прафесара А. А. Сідарава, герб выкананы лепш за многія польскія гербы XVI ст.[12] Гэта яшчэ не барока, але, магчыма, менавіта з асобных гравюр з Заблудаўскага Евангелля (1569 г.) пачынае сваё развіццё арнамент барока ў беларускіх старадруках. У выявах аканта вакол картуша, ды і самога картуша з'яўляюцца тыя рух і дынаміка, што характэрна для арнаментыкі барока. У Заблудаўскім Евангеллі змешчаны і першыя застаўкі старадрукарскага стылю, атрымаўшага развіццё ў арнаментыцы эпохі барока. Асновай старадрукарскага арнаменту з'яуляецца стылізаваная лістота, якая нагадвае акант, з вострым зубчатым контурам і загнутым канцом. На фоне гэтай лістоты нярэдка дадзены ўмоўна адлюстраваныя кедравыя, яловыя шышкі, гранатавыя яблыкі, макавыя галоўкі, кветкі рознай формы, лісты, скручаныя конусам, і г. д.[13]

У гэтай сувязі дарэчы нагадаць шэдэўр кніжнага мастацтва — Евангелле (1575) Пятра Мсціслаўца. Тут застаўкі з выявамі шышак, жалудоў, ягад, пладоў граната нагадваюць застаўкі маскоўскіх, заблудаўскіх і львоўскіх выданняў Івана Фёдарава, але яны гравіраваны чорным штрыхом па белым фоне. Такі тып старадрукаванай арнаментыкі ў Вільні быў выкарыстаны ўпершыню. У нечым ён сугучны беларускаму народнаму арнаменту (ўзор па беламу).

Пасля Мсціслаўца застаўкі старадрукарскага стылю фігуруюць ў Апосталах, надрукаваных Мамонічамі ў 90-я гады ў Вільні. Застаўкі ксілаграфічныя з кветкава-раслінным арнаментам, разнастайныя канцоўкі, ініцыялы, рамкі для маргіналій сустракаюцца і ў кнігах, надрукаваных В. М. Гарабурдой: Евангеллі, 1580 г.; Актоіху, 1582 г.[14]

У XVII ст. да старадрукарскага стылю звяртаўся Спірыдон Собаль. Напрыклад, у Брашне духоўным (1630 г.) ініцыялы маляўніча ўпрыгожаны выявамі птушак, звяроў, чалавечых фігур. Гравіраваны белымі штрыхамі на густым чорным фоне. Па стылю гэтыя ініцыялы ўзыходзяць да Скарыны, але ў Собаля яны яшчэ больш набліжаны да жыцця, да беларускай прыроды[15]. У XVIII ст. у Магілёўскай брацкай друкарні старадрукарскі стыль эвалюцыяніруе па шляху «натурнасці». Гэту асаблівасць можна ўбачыць на старонках Актоіха (1730 г.), Часаслова (1703 г.) і іншых выданнях. У якасці прыкладу можна разгледзець некалькі ілюстрацый вышэйназваных твораў, дзе гравюры заключаны ў багата арнаментаваныя аправы. Сюжэт з вы-

---

[12]Сидоров А. А. Древнерусская книжная гравюра. М., 1951. С. 90.

[13]Шматаў В. Ф. Беларуская кніжная гравюра XVI–XVIII стагоддзяў. С. 71.

[14]Галенчанка Г. Я. Кніга Беларусі. Мн., 1986. С. 66, № 11,13.

[15]Шматаў В. Ф. Беларуская кніжная гравюра XVI–XVIII стагоддзяў. С. 111.

вай Ісуса Хрыста ў момант барацьбы са змеем[16] невядомы гравёр магілёўскай школы закампанаваў у аправу з пышным акантавым лісцем, якое знаходзіцца ў хвалюючым смелым руху, што падкрэслівае напружанасць прадстаўленага дзеяння. Прынцып абрамлення стварае настрой радасці перамогі галоўнага героя над пачварай. Сугучнасць зместу і формы відавочная. Аўтар кампазіцыі перадаў натуральны малюнак расліны, выказаў шчырасць пачуццяў праз традыцыйную народную сімволіку. У абрамленні наступнай гравюры[17] замест аканта выкарыстаны выявы кветак беларускіх лугоў. З вазы ўверх у розныя бакі сцелюцца галінкі з лілеямі, ружамі, макамі, званочкамі, васількамі. На верхняй планцы па цэнтру ў адлюстраванні Святога Духа прадстаўлена чалавечая галава, што значна ажыўляе кампазіцыю і спыняе манатонны рух арнаменту. Такую ж аправу мы бачым на старонках Часаслова[18], у якую закампанавана гравюра «Маці Божая».

У цэлым старадрукарскі арнамент заняў значнае месца ў выданнях эпохі барока. Стылістычна ён, як зазначана, звязаны з позняй готыкай і адраджэннем. Але яго генезіс (герб Р.Хадкевіча з Евангелля 1569 г.), відавочна, прычыніўся і да развіцця барочнага стылю.

Нарэшце, трэцюю групу складае арнамент, які можна назваць барочным. Для яго характэрна ўжыванне геральдычных картушаў у акружэнні багатай раслiннай арнаментыкі. Успомнім выданні віленскіх братчыкаў: Новы запавет (1623, 1641); Акафісты і каноны (1628) і іншыя выданні. Аздобы награвіраваны белым штрыхом па чорным фоне.

У другой палове XVIII ст. у выданнях Супрасля часткова пашырыўся стыль ракако. Для яго характэрны: выявы пладоў у застаўках узбуйняюцца, у іх знікаюць рамкі, парушаецца сіметрыя (Азбука, 1781), з'яўляецца намёк, на перспектыву. Пярэдні і задні планы даюцца ў кантрасце, малюнак кветак атрымлівае натурную вагу і асязальнасць (О житии христианском, 1789).

У цэлым арнаментыка беларускіх старадрукаў эпохі барока — цікавая і надзвычай каштоўная з'ява нашай нацыянальнай спадчыны. Нават павярхоўны агляд пераконвае, што менавіта ў эпоху барока яна дасягнула найвышэйшага развіцця. Буйнейшы даследчык кніжнай гравюры А. Сідараў пісаў: «Беларуска-літоўская кніга першай паловы XVII ст., можа, не настолькі яркая і своеасаблівая, як украінская, але ні Масква, ні Кіеў не могуць прывесці прыкладу такога пышна ўпрыгожанага, амаль карункавага ўбору тытульнай рамкі, як у Евангеллі, якое выдадзена ў маленькім мястэчку Еўе»[19]. З першай часткай дадзенай цытаты можна паспрачацца. Як сведчаць выданні Заблудава, Куцейна, Супрасля, Магілёва, гэта арнаментыка яркая і своеасаблівая, сведчыць аб высокай культуры друку і высокім узроўні мастацтва кнігі.

---

[16]Актоіх, 1730 г.

[17]«Іаан» (Актоіх. Магілёў, 1730 г.).

[18]Фёдар А. (Ангілейка). «Маці Божая» (Часаслоў. Магілёў, 1703 г.).

[19]Сидоров А. А. Древнерусская книжная гравюра. С. 27.

НАЧАЛО ВЕЧЕРНИ.

Блгвнъ нашъ Іерей имы глаголемъ, Аминь.
И начинаемъ, аще есть Аллилуїа.

Трстое. Со поклоны. И по Отче нашъ Гди помилуй. ві.
Слава. И нн҃ѣ. Прійдѣте поклонѣмъся, г.
Таже, Ѱаломъ Двдъ. рг.

Блгви дше моя Гда. Гди Бже
мой возвеличился еси зѣло.
во исповѣданіе, и велелѣпоту
ся облечеся. Одѣяся свѣтомъ
яко ризою, простирая нбо яко кожу. По
крывай водами превыспреная своя, пола
гаяй облаки на восхожденіе свое, ходяй на
крилу вѣтренню. творяй Аггелы своя дхи,
ѵг и слуги

116. «Часаслоў». Куцейна. Друк. Собаля, 1632 г.

117. Застаўка з Куцеінскіх выданняў

ПОВѢСТЬ О БѢЛОМЪ КЛОБУКѢ

Ѿ исторі́а ри́мскаго по́вѣсть. бела
Мнїа црьска. и чи́на стлъскаго чи
дна бѣло̀. написано вкра́тцѣ ѿ

118. Застаўка з «Повести о белом клобуке». Супрасль

КОРОТКОЄ, ЗЕБРАНЬЄ,

речій барзо потребныхъ, до Вѣры нашей Православнокаѳолическои належачыхъ.

А

Аггеловъ старшихъ з҃ єстъ, которыи в Небѣ Престолъ Бжїи служатъ, якъ ся ѡни называютъ, межы зако: Чудо кн. Аггелъ до Престолъ Бжїи мовилъ, Аллилуїа. ѿ Образовъ. Ч, мд.

Б

Бжїи истиннїи єстъ

Пречтая Дв҃а, караетъ тыхъ, которыи Бжїи нехотатъ єи звати, межи грѣхи: т, йі. Богатства людей добрыхъ певнѣ, заимн чинатъ, надъ моляшимися, т е̃. Болванъ, в болванахъ злыи духове мешкали и людемъ ѿшо пытан

Дла   чымъ

119. Застаўка з «Неба новага» І. Галятоўскага. Магілёў. 1699 г.

ЧУДА ПРЕСТОЙ БЦЫ

Иверской.

ЧУДО ПЕРВОЕ.

ПО Вознесении Хртовомъ на Нбо, Апловe в Иерусалимѣ метали жребиа, котораа бы Сторона и земла кождому з нихъ на проповѣдь зостала, въ той часъ будучи з ними Пречтаа Дв. Бца, казала имъ жебы кинули жребий, котораа бы ей Сторона албо земла досталаса, егда тое Апловe сотворили, паде жребий Престой Бцы

на земл...

Стефанъ Стогорецъ пише въ книзѣ: Раи обявлены Пречтой Дв. Мариа... Ан. Д.

120. Застаўка і ініцыял з «Неба новага» І. Галятоўскага. Магілёў. 1699 г.

121. Застаўка з беларускіх старадрукаў

Гла́съ, а҃. а҃

Гла́съ, пе́рвый.

Вече́рнѧѧ на́ша мл҃твы. прїими ст҃ый гд҇и. и по да́ждь на́мъ ѡ҆ставле́нїе грѣхѡ́мъ. ꙗ҆кѡ ты є҆ди́нъ

122. Старонка кнігі з Куцеінскага выдання

123. Застаўка з беларускіх старадрукаў

А.Т.Федарук

ЭПОХА БАРОКА Ў ПАРКАБУДАЎНІЦТВЕ БЕЛАРУСІ

З канца XVI да сярэдзіны XVIII ст. асноўным стылістычным напрамкам у мастацтве Еўропы з'яўлялася барока. Прыкладна ў канцы XVII ст. сфарміраваўся еўрапейскі тып рэгулярнага палацава-паркавага ансамбля. Рэгулярнае паркабудаўніцтва ў духу еўрапейскага барока ў гэты час атрымала развіццё і на тэрыторыі Беларусі. Сады і паркі ствараліся ў вялікіх і малых сядзібах для роздуму, паэтычных летуценняў, правядзення ўрачыстасцей і лічыліся адной з найбольш дзейсных форм эстэтычнага выхавання чалавека.

Барокавыя рэгулярныя паркі Беларусі, акрамя адзінкавых найбольш рэпрэзентатыўных сядзіб, былі часцей за ўсё невялікімі па памерах, памяркоўна дэкаратыўнымі, з выяўленымі рысамі гаспадарчага прызначэння. Асноўнымі паркаўтваральнымі элементамі з'яўляліся баскеты і алеі. У баскетах размяшчаліся пляцоўкі для гульняў і танцаў, «тэатр», манеж ці лабірынт. Геаметрычна спланаваныя зялёныя насаджэнні былі свайго роду працягам інтэр'ера палаца, яго асноўных планіровачных восяў. Паркі мелі алеі ў выглядзе «калідораў са скляпеннямі», зялёныя «кабінеты» і «залы», сценамі якіх служылі адпаведна сфарміраваныя дрэвы. Аранжарэйныя расліны ў вазонах і кадках у летні час падкрэслівалі інтэр'ерны характар садовых прастораў. Планіровачныя асаблівасці рэгулярнага парку садзейнічалі стварэнню адзінага ансамбля, што ўключаў архітэктуру і навакольную прыроду з зялёнымі кампазіцыямі.

Асартымент раслін паркаў Беларусі больш вызначаўся прыродна-кліматычнымі ўмовамі, чым патрабаваннямі стылю. Т. Касцюшка, напрыклад, фарміраваў лабірынт (парк у Малых Сяхновічах) сярод зараснікаў ляшчыны[1]. Для фарміравання зялёных «кабінетаў», лабірынтаў, крытых алей, альтанак добра падыходзілі мясцовыя яліна, граб і ліпа. У абсадцы баскетаў, кветнікаў выкарыстоўваліся таксама ядловец, шыпшына, барбарыс, з іншаземных раслін — самшыт, біручына, бэз, карагана, бружмель татарскі. Пры фарміраванні шпалер Мірскага замка (першая палова XVIII ст.) былі скарыстаныя пладовыя дрэвы. У баскетах паркаў садзіліся гароднінныя, лекавыя і пладова-ягадныя расліны. Аб разнастайнасці іх асартыменту у XVIII ст. можна меркаваць па апісаннях, выкананых у Крычаўскім графстве[2]. Пладова-ягадныя расліны былі прадстаўлены тут чарэшняй, агрэстам, парэчкай, чаромхай, ружай сабачай, бузінай, суніцамі. У садах Крычава, сядзібе Задобрасці вырошчваліся, акрамя таго, шматлікія расліны кветкавыя (календула, гваздзікі садовыя, лілея кучаравая, лубін, ляўконія, фіялка, фізаліс мексіканскі, аксаміткі, дэльфініум і інш.) і дэкаратыўныя дрэвавыя (клён татарскі, клён палявы, бружмель лясны, кізіл крывава-чырвоны, цёрн, плюшч і інш.).

---

[1] Kosciuszko: biografia z dokumentow wysnuata przez k. Krakow, 1894.– 819 s.

[2] Мейер А. Описание Кричевского графства 1786 г. //Могилевская старина. Могилев, 1901. С. 86–118.

Сапраўдным творам дэкаратыўнага мастацтва ў парках з'яўляліся кветкавыя партэры. Яны ўяўлялі сабою складанейшыя кампазіцыі з кветак у грунце і кадках. У халодны перыяд кадкавыя расліны захоўваліся ў аранжэрэях (фігарнях). У XVIII ст. фігарні з'яўляліся прыналежнасцю шматлікіх паркаў (НГА РБ, КМФ 5, спр. 2446, л. 11—13). У італьянскім парку Іўя (інвентар 1776—1778 гг.) мелася, напрыклад, 2 фігарні і каменная аранжарэя. У летнім афармленні партэраў найбольш шырока выкарыстоўваліся заморскія расліны: цытрусы, лаўр, міндаль, гранат, размарын, буксус, а таксама арэх грэцкі, які з'яўляўся ў той час яшчэ аранжарэйнай раслінай[3].

Разам з барочнымі ў Беларусі закладваліся паркі ў духу французскага класіцызму. Адзначым, што класіцызм прыйшоў не на змену барока, а існаваў побач з ім і найбольш выразна адлюстраваўся ў мастацтве А. Ленотра. Паводле азначэння Д. С. Ліхачова[4], гэтыя напрамкі ў садовым мастацтве шмат у чым былі дыяметральна супрацьлеглымі. Аднак за межамі Францыі, напрыклад у Англіі ці Расіі, адрозненні між гэтымі эстэтычнымі фармацыямі не заўсёды былі добра выразнымі.

Аналізуючы кампазіцыйныя збудаванні рэгулярных паркаў Беларусі, мы лічым, што ў некаторых з іх (у парках Альбы, Ружанах) адлюстраваліся рысы сістэмы А. Ленотра: наяўнасць шматвосевых структур, звязаных шэрагам кампазіцыйных вузлоў у аднародную завершаную еднасць, і сістэма алей, якія разыходзіліся як спіцы кола ці, дакладней, як прамяні сонца. Вядома, што «Малым Версалем» называўся палацава-паркавы ансамбль у Дзярэчыне[5]. Характэрныя рысы ленотраўскай сістэмы меў парк у в. Бачэйкава, што падкрэслівалася ў хроніцы маёнтка[6], а таксама Дубойскі парк, хаця акружны канал па ягонаму перыметру хутчэй матыў галандскага барока. Уздзеянне галандскай школы ў еўрапейскім паркабудаванні выявілася больш у характары дэкаратыўнага афармлення, чым планіровачнага збудавання[7]. Ансамбль Гародна (в. Пагародна Воранаўскага раёна) прафесар З. Батоўскі лічыў «выдатным помнікам класіцызму»[8].

Паркі, пабудаваныя ў стылі класіцызму, былі сіметрычна-восевымі, шматвосевымі, шматэлементнымі. Кампазіцыйна іх састаўныя часткі характарызаваліся выразнасцю прапорцый, рэгулярным рытмам размяшчэння. Кожны ўчастак адрозніваўся бездакорнай дакладнасцю ліній і старанным падборам дэталяў. Ансамблям гэтага тыпу

---

[3] Jankowski C. Powiat Osmianski. Petersburg, Krakow. 1896. Cr. 1.— 391 s.

[4] Лихачев Д. С. Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Л., 1982.— 343 с.

[5] Rouba W. Przewodnik po Litwie i Bialojrusi. Wilno, 1919.— 215 s.

[6] Цехановецкий В. П. Хроника одного поместья Бочейково. Витебск, 1905.— 43 с.

[7] Ciolek G. Ogrody Polskie. Warszawa, 1954.— 313 s.

[8] Jaroczewski T.S. Dwor w Horodnie //Biuletyn Historii sztuki. 1966. № 2. S. 166—187.

было ўласціва імкненне да параднасці, раскрыцця асноўных відаў на палац. Гэта дасягалася вялікай паркавай прасторай «салона», аформленага перголамі ці шпалерамі. У рамкі кампазіцыі ўключаўся і вольны пейзаж, таму здабыткам гэтых паркаў становяцца пашыраныя гарызонты, далёкія перспектывы. Водныя аб'екты тут выражаліся ў выглядзе роўных, спакойных паверхняў, як, напрыклад, у Альбе. Ахвотна выкарыстоўваліся тэрасы італьянскага тыпу з невысокімі лесвіцамі, шырокімі прыступкамі ці дробныя ўступы з нахіленымі плоскасцямі замест прыступак (Ружаны, Бачэйкава). Вялікая значнасць надавалася шырокім алеям.

У рэгулярным паркабудаванні Беларусі назіраецца некалькі этапаў. Час не захаваў звестак аб першых свецкіх рэгулярных парках (канец XVI – першая палова XVII ст.). Старэйшым, калі меркаваць па дайшоўшых да нас успамінах у інвентары пачатку XVIII ст., належыць лічыць парк у Радзівілімонтах, які называецца італьянскім, са шпалерамі, каналамі, альтанкамі і гротам (заснаваны пасля 1586 г.). Указанне на парк у Савічах прыпадае на канец XVI ст. Парк у Альбе каля драўлянага палаца быў пабудаваны князем Радзівілам Сіроткам у 1604 г. Мірскі італьянскі сад (канец XVI ст.), мяркуючы па звестках больш позняга часу (XVII ст.), быў тыповым утылітарным садам-агародам (НГА РБ, КМФ 5, спр. 2446, л. 1–7). Іўеўская сядзіба першай паловы XVII ст. мела пладовы сад і «італьянскі» парк з лабірынтамі і гротам[9].

Свайго росквіту рэгулярныя паркі ў Беларусі дасягнулі ў XVIII ст. У архівах Радзівілаў маюцца апісанні вялікага італьянскага і шпалернага садоў у Альбе, стварэнне якіх датуецца намі першай паловай XVIII ст. Яны адносіліся не да драўлянага, а ўжо да каменнага палаца. Апісанні альбінскіх садоў даюць нам уяўленне аб узроўні садовага мастацтва гэтага перыяду ў Беларусі. Яны мелі сіметрычную пабудову. Вось кампазіцыі парка завяршалася вялікім звярынцам для палявання (90 га). У парку меліся кветнікі, грабавыя і ліпавыя алеі, фарміраваныя ў выглядзе шпалер. З боку палаца, акрамя таго, быў размешчаны своеасаблівы шпалерны сад. Цэнтрам кампазіцыі яго была каменная альтанка, ад якой разыходзіліся сем радыяльна трасіраваных алей, аформленых грабавымі шпалерамі, з сям'ю невялікімі драўлянымі павільёнамі. Прынцып радыяльных алей быў вытрыманы і ў кампазіцыі з выкарыстаннем нефарміраваных насаджэнняў. Адна алея вяла да эрмітажа. Вось перспектывы ад параднага двара галоўнага корпуса завяршалася альтанкай-ратондай, ад якой таксама радыяльна разыходзіліся восем бярозавых алей[10].

---

[9] Якімовіч Ю. А. Іўеўскія сядзібы //Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі. Т. 2. Мн., 1985. С. 599.

[10] Якімовіч Ю. А. Альбінскі палацава-паркавы ансамбль //Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі. Т. 1. Мн., 1984. С. 91.

Другі італьянскі парк у Альбе адносіўся да палаца Кансаляцыя і ўключаў грабавыя і ліпавыя шпалеры, альтанку, аранжэрэю. У вялікіх аранжэрэях трэцяга сада (італьянскага тыпу) вырошчваліся цытрусы, памяранцавыя расліны, арэх грэцкі, размарын. Летняя рэзідэнцыя Радзівілаў уключала таксама фазанарый плошчай 65 га. Мастацтва фігурнай фарміроўкі дрэў і хмызнякоў было вядучым у стварэнні паркавых кампазіцый і развівалася, відаць, не без уплыву галандскага мастацтва. Вядома, напрыклад, што стары драўляны замак у Нясвіжы будаваўся па тыпу галандскай абарончай сістэмы, ферма ў Альбе мела назву «галандскай». У аснову ж кампазіцыі паркаў тут быў пакладзены прынцып радыяльнай планіроўкі, што складае, як ужо гаварылася, матыў творчасці А. Ленотра.

Уяўленне аб кампазіцыі найбольш буйных паркаў другой паловы XVIII ст. даюць фрагменты, што захаваліся з таго часу. Паркі мелі трохпрамянёвую трасіроўку алей (Станіслававa, Панямонь, Аўгустова); сіметрычна-восевую кампазіцыю з каскадам вадаёмаў (Воўчын) ці воднымі сістэмамі (Паставы, Слонім). Парк у Гальшанах меў унікальны (адзіны ў Беларусі) парадны партэр на двух узроўнях, з перападамі вышынь каля 1,5 м. У Ружанах у аснову кампазіцыі пакладзены прынцып радыяльна-кальцавой планіроўкі алей. Унікальны парк, названы «беларускім Версалем»[11], ствараўся Я. С. Бекерам. Перспектыва кожнай фарміраванай алеі замыкалася тут павільёнамі. Алеі разыходзіліся, быццам сонечныя прамяні. Прынятая планіроўка адпавядала агульнай аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі палаца з паўкруглай адкрытай аркадай, якая заніравала прастору параднага двара і звязвала яго з паркам.

Разнастайныя па кампазіцыйным вырашэнні, формах і спосабах апрацоўкі рэльефу, функцыянальным выкарыстанні паркі апошняй трэці XVIII ст., перыяду згасання рэгулярнага паркабудавання ў Беларусі. У аснову планіроўкі большасці з іх пакладзены барочныя рысы. Некаторыя з'яўляюцца мясцовымі варыянтамі дробнасядзібных паркаў. Паркі былі заснаваны ў асноўным на роўных участках з выкарыстаннем у асобных выпадках (на натуральным рэльефе) элементаў тэрасавання. Пераважна яны маюць форму выцягнутага прамавугольніка і сіметрычна-восевага пабудавання. Сядзібна-паркавыя ансамблі заходняй часткі Беларусі (Гародна, Скокі, Вялікае Мажэйкава, Семкава) адрозніваюцца падоўжанай воссю, на якой размяшчаліся пад'язная алея, парадны двор, палац ці сядзібны дом і парк. Вось звычайна замыкалася вадаёмам. Акцэнтам далёкай перспектывы з'яўляліся альтанкі, капліцы. Ва ўсходняй частцы Беларусі (Бялынічы, Хоцімск, Печары) прадстаўлены рэгулярнай планіроўкай з баскетамі, сіметрычна размешчанымі ўздоўж восі. Кампазіцыйна яны бліжэй да ранніх пятроўскіх садоў, але адрозніваюцца размяшчэннем пад'язной алеі (Іўе), наяўнасцю лабірынта

---

[11]Калнин В. Путь лежит через Ружаны //Неман. 1984. № 8. С. 136—140.

ў баскетах (Касцянёва), памерамі баскетаў і іх размяшчэннем у адносінах да сядзібнага дома[12].

Прынцып сіметрычна-восевай пабудовы ў невялікіх сядзібах Беларусі выкарыстоўваўся аж да другой чвэрці XIX ст. Рэгулярны парк пры Любчанскім замку склаўся ў сярэдзіне XIX ст., а парк у г. Бяроза — у 1860—1870-х гадах. У Польшчы рэгулярнае паркабудаванне працягвалася толькі да канца XVIII ст.[13]

Уяўляюць цікавасць рэгулярныя тэрасныя паркі Беларусі. Вядома, што для кожнага мастацкага стылю ў паркабудаванні характэрны свае асаблівасці пластычнай апрацоўкі рэльефу. Прыём тэрасавання ўпершыню быў скарыстаны ў Італіі ў эпоху Рэнесанса і абумоўліваўся перш за ўсё характарам рэльефа гэтай краіны. Італьянскі тэрасны парк увасабляў сабой новы напрамак у паркавым мастацтве, асноўнымі рысамі якога з'яўляліся дакладная пабудова кампазіцыі, дынамічнасць форм, наяўнасць адкрытай прасторы. Такія паркі ўжо ў другой палове XVI ст. з'явіліся ў Польшчы[14]. У Беларусі ў XVII ст. італьянскі сад на тэрасах меўся ў Валожыне[15]. Найстарэйшым з вядомых тэрасных паркаў XVIII ст. (30-я гады) належыць лічыць італьянскі сад Карэліцкай сядзібы на трох тэрасах. Тэрасаванне як спосаб апрацоўкі рэльефа, які забяспечваў раскрыццё кампазіцыі, выкарыстоўваўся ў Беларусі да канца XIX ст. Часцей за ўсё на некалькіх узроўнях афармляліся ў выглядзе нешырокіх палос рачныя тэрасы рознай ступені круцізны. Каля грэбня верхняй тэрасы звычайна знаходзіўся палац ці сядзібны дом (Віцебск, Прылукі, Леанполь, Германовічы). Нярэдка праводзілася тэрасаванне схілаў марэнных узгоркаў сярэдняй круцізны, на платападобных вяршынях якіх фарміравалася парадная частка парка (Ішчэлна, Цеалін, Нізгалава, Блізная, Камарова, Косава, Пяцеўшчына). За ніжняй тэрасай, у паніжэнні, часцей за ўсё будаваліся штучныя вадаёмы. У выглядзе вузкіх тэрас з лесвіцамі ці ўступаў афармляліся спускі да вадаемаў (Опса) ці да нізкіх участкаў паркаў (Бельмонт). У Сар'і парадная частка пейзажнага парка прадстаўлена ў выглядзе дзвюх тэрас.

У заходняй частцы Беларусі маецца шэраг паркаў (Норыца, Бярэзінскае, Альшэва, Свіслач, Асташын, Руткевічы, Антопаль), дзе тэрасаванне вырашана ў выглядзе сістэмы 3—4 тэрас на спакойным рэльефе. Яно выступае тут у якасці асноўнага паркаўтвараючага фактару. Яны маюць у асноўным сіметрычна-восевую пабудову, характэрную для рэгулярных французскіх паркаў (Альшэва, Норыца, Руткевічы). Тэрасы паркаў плоскія, адхоны вырашаныя ў выглядзе павольных ліній і скарыстаныя пад газоны. Падпорныя сценкі абаз-

---

[12]Федорук А. Т. Садово-парковое искусство Белоруссии. Мн., 1989. 248 с.

[13]Ciolek G. Ogrody Polskie. Warszawa, 1954.— 313 S.

[14]Тамсама.

[15]Jaroczewski T.S. Dwoz w Horodnie //Biuletyn Historii sztuki. 1966. № 2. S. 166—187.

начаны толькі ў Цеаліне. Падобная апрацоўка рэльефу характэрная для паркаў Францыі. Як ужо было адзначана, сістэма Ленотра таксама не выключала тэрасавання. Тэрасы былі характэрныя і для больш ранніх французскіх паркаў стылю барока[16]. У садах Італіі падпорныя сценкі і лесвіцы, што іх злучаюць, выконвалі галоўную ролю ў агульнай архітэктурнай задуме.

У некаторых тэрасных парках (Асташын, Свіслач, Бярэзінскае) асноўная кампазіцыйная вось невыразная. Сядзібныя дамы з парадпай часткай парку размешчаны ў бок ад тэрас, некалькі адасоблена. Будаванне тэрасных паркаў з невыразнай кампазіцыйнай воссю праходзіла пад уплывам галандскага барока. Мастацтва Галандыі ўплывала на развіццё еўрапейскага паркабудавання, у тым ліку рускага садоўніцтва, пачынаючы з сярэдзіны XVII ст.[17] Рэгулярныя паркі на тэрасах у Галандыі адрозніваліся індывідуальным прызначэннем баскетаў, у якіх вырошчваліся пераважна кветкавыя, ягадныя ці гароднінныя расліны, духмяныя травы. Гаспадары і госці мелі магчымасць адасобіцца ў алеях, альтанках, павільёнах, размешчаных у бок ад параднай часткі[18].

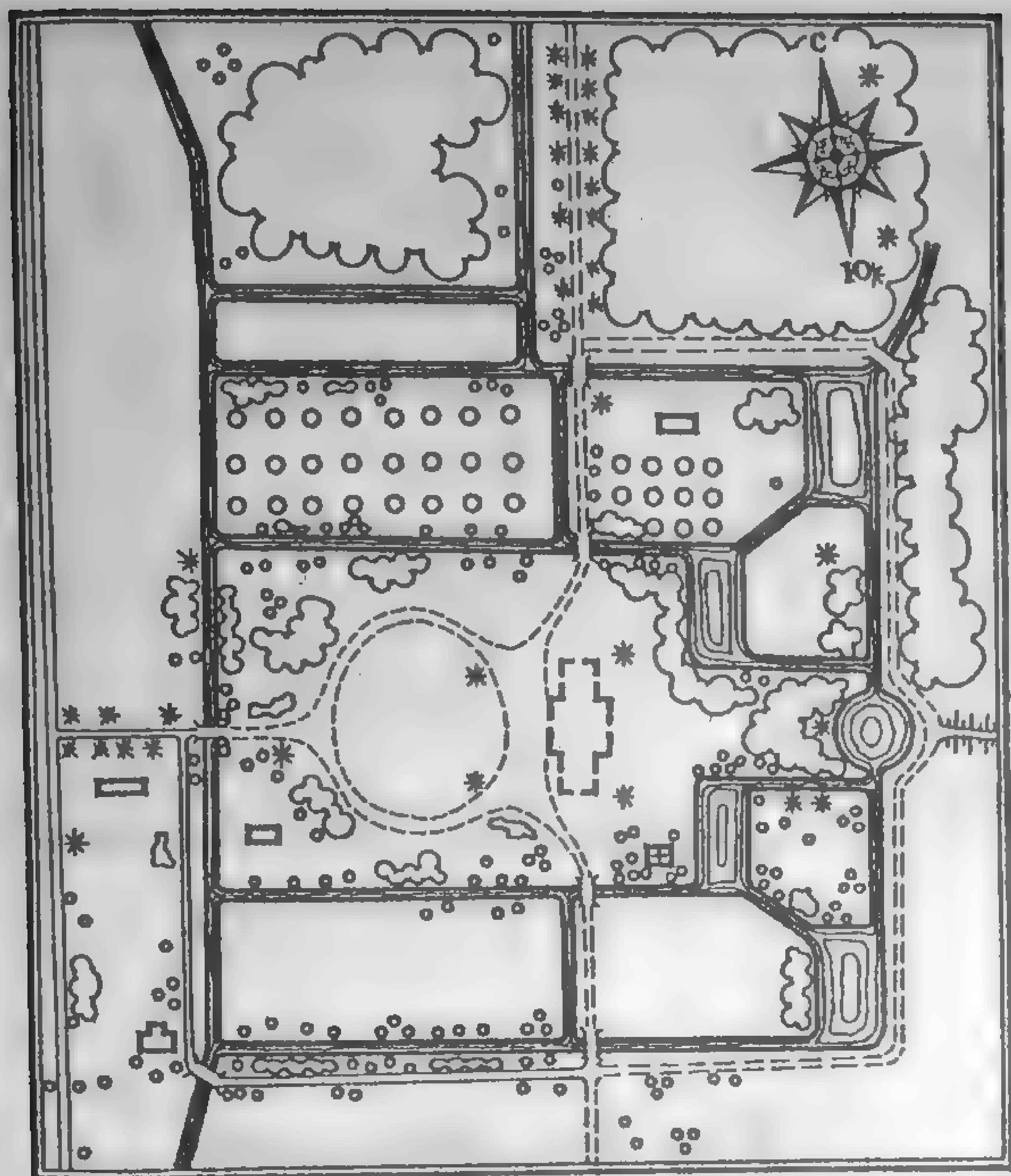
Захаванасць твораў часоў барока ў Беларусі вельмі слабая. Большасць з іх згублена. Асобныя прадстаўлены ў выглядзе фрагментаў, якія дазваляюць прасачыць іх агульную кампазіцыйную пабудову (Ганута, Норыца, Дудзічы, Галынка, Кутаўшчына, Ружаны, Леанполь, Макраны, Яновічы, Касцянёва, Лешна, Еўлашы, Заляддзе і інш.). Многія рэгулярныя залажэнні эвалюцыяніравалі ў пейзажныя паркі. Лепшымі сярод захаваўшыхся з'яўляюцца паркі ў Вялікім Мажэйкаве, Скоках, Кобрыне, Антопалі, Руткевічах, Бярэзінскім, Асташыне, Агарэвічах, Сёмкаве, Альшэве, Дубое, Бялынічах, Печарах, Бачэйкаве, Рагожніцы, Лінове, Перкавічах, Міхайлоўшчыне, Цеаліне. Яны абвешчаны помнікамі прыроды ці гісторыі і культуры. Аднак рэжым аховы не выконваецца. Каштоўныя помнікі эпохі барока працягваюць катастрафічна разбурацца.

---

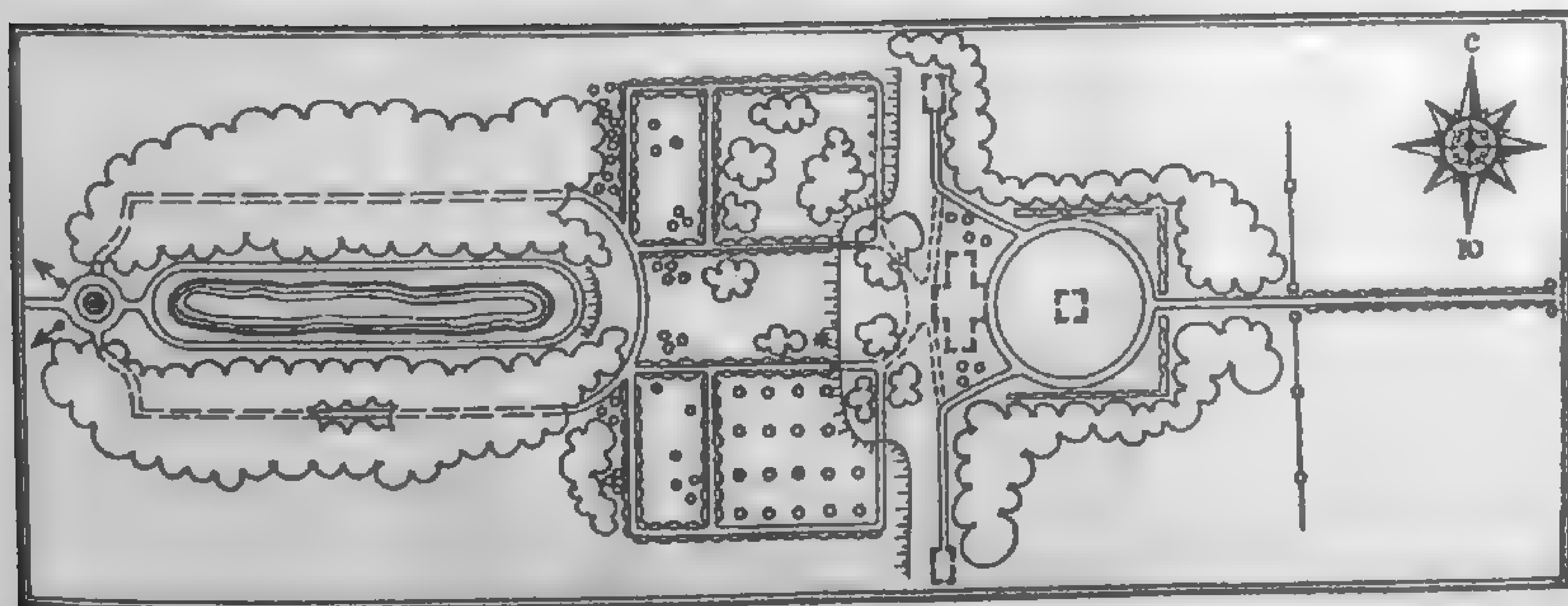
[16]Ciolek G. Ogrodu Polskie. Warszawa, 1954.– 313 S.

[17]Вергунов А. П., Горохов В. А. Русские сады и парки. М., 1988.– 416 с.

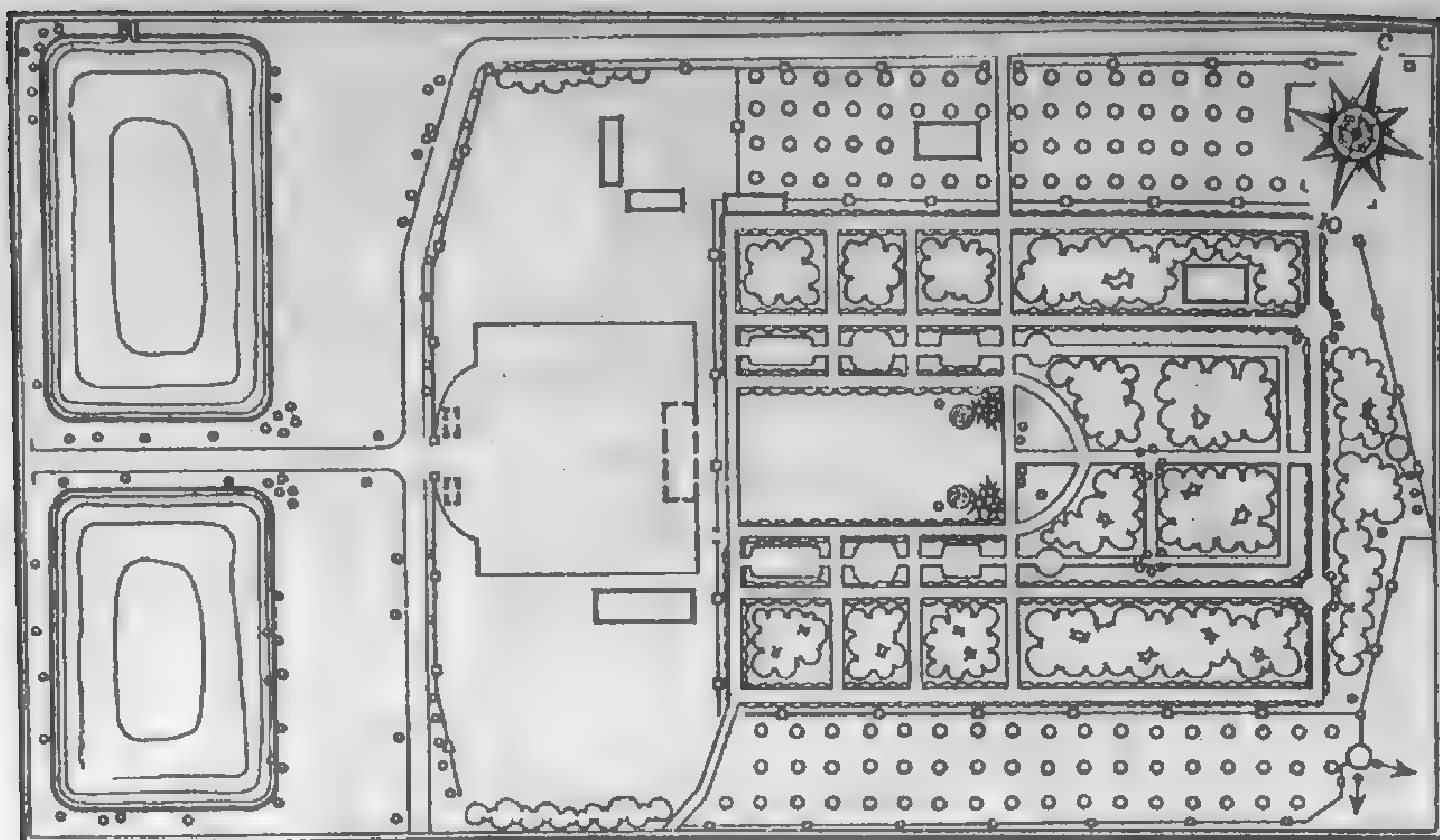
[18]Лихачев Д. С. Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей.



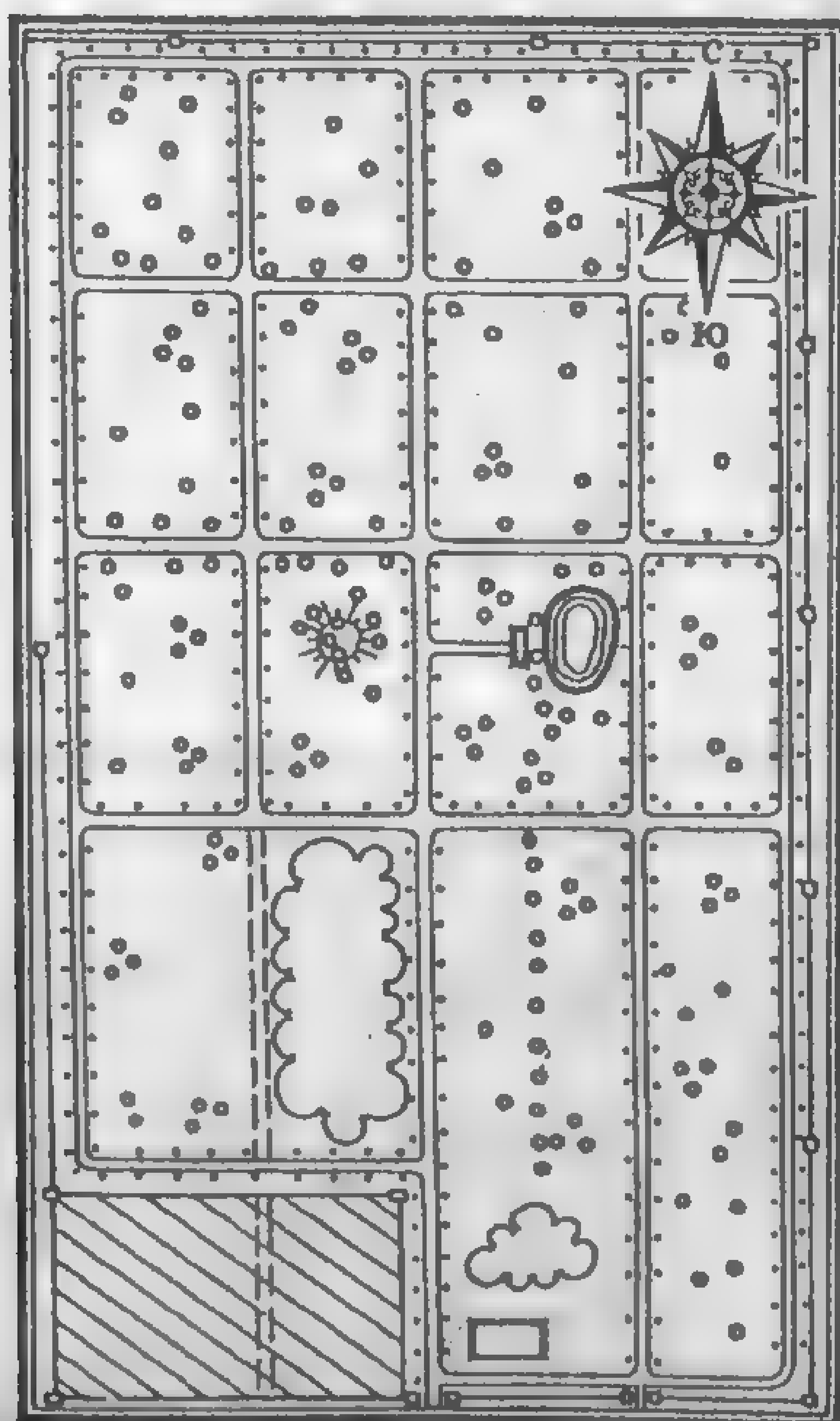
124. Схема парка. Дубое



125. Схема парка. Гародна



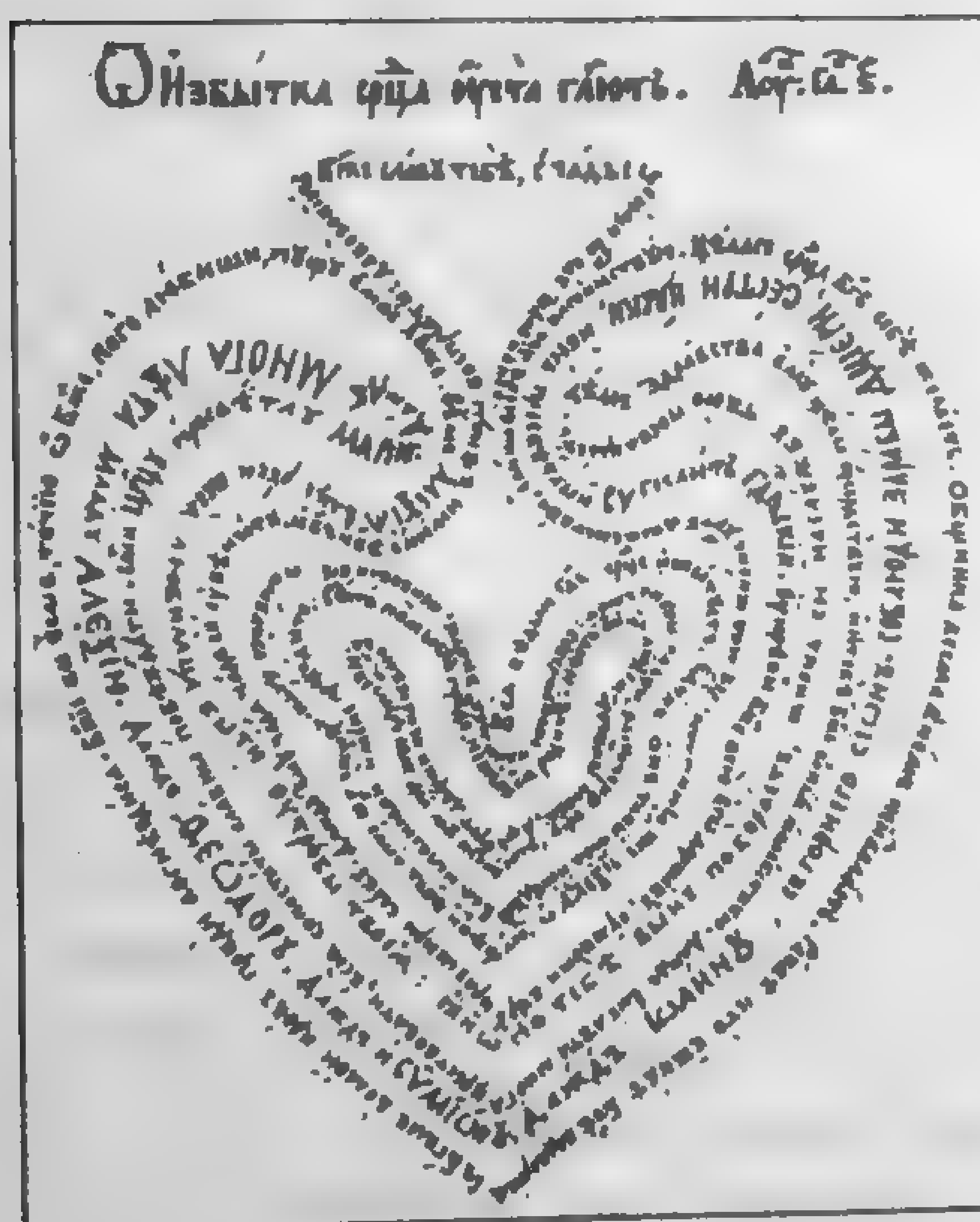
126. Схема парка. Вялікае Мажэйкава



127. Схема парка. Бялынічы

А.А.Варатнікова

КАНФЕСІЙНАЯ ПАЛЕМІКА Ў ТВОРАХ СІМЯОНА ПОЛАЦКАГА



Увесь жыццёвы шлях Сімяона Полацкага выглядае бясконцым дыспутам у кантэксце XVII ст. Тое, што з ім адбывалася да 1664 г., было падрыхтоўкай да жыццёвай справы з місіяй у вышэйшым кліры Масквы. Кіева-Магілянская акадэмія з яе гуманізмам у аснове адукацыі накіроўвала да раскрыцця асабістых творчых магчымасцей, асвечаных Богам[1] (гл. вершы дамаскоўскага перыяду). Творчыя імкненні штурхнулі яго да віленскіх езуітаў, у Віленскую акадэмію. Складваўся ўнутраны «экуменізм», аб'яднанне рэлігійнай ідэі. Гэтыя пошукі прывялі яго да уніяцкага ордэна базыльян. Дарэчы, поўным тытулам манаха базыльянскага ордэна ён і падпісваўся ў творах маскоўскага перыяду да канца жыцця ў 1680 г. Як базыльянін, ён добра ведаў пастановы Наваградскага уніяцкага сабора 1617 г., дзе былі падрабязна распрацаваны правілы базыльянскага ордэна. Менавіта базыльянам была даручана адукацыя і выхаванне уніятаў. Для Сімяона характэрна пазіцыя мірнай згоды ў трактоўцы дагматычных рэлігійных пытанняў — ніколі ён не выступаў з рэзкай крытыкай каталіцызму. І гэта, і яго лацінская адукаванасць раздражняла пэўнае кола ў праваслаўнай Маскве. Яго асабістыя якасці прывялі да Паісія Лігарыда, мітрапаліта газскага, грэка, які быў дарадцам цара па царкоўных пытаннях. Пачаўшы як перакладчык П. Лігарыда, ён апынуўся ў цэнтры тагачаснай царкоўнай палітыкі. **«Жэзл правления»** — праца-абвінавачванне расколу. Кніга была разгледжана і зацверджана як асноўная духоўная зброя супраць расколу кансерватыўнай і рэфармацыйнай плыняў у рускай царкве (Саборы 1666, 1667 гг.). Кніга афарыстычная, і можна прывесці прыклады па тэме.

Матыў жазла як сімвала ўлады і моцы сустракаўся ў вершах Сімяона яшчэ ў 1656 г. Палеміка ў працы ўскладнялася вуснымі дыскусіямі з барацьбітамі за старыя дагматы грэчаскай веры. Аднак гэтая праца была напоўнена «утверждениями во утверждение колеблющихся в вере».

У ягонай дзейнасці, місіянерскай па характары, яго падтрымлівалі Інакенцій Гізель, Лазар Барановіч, Паісій Лігарыд[2]. Сярод апанентаў прысутнічае такая фігура, як пратапоп Авакум, з якім пасля дыспуту разышліся «яко п'яні». Паміж гэтым артадоксам Рускай царквы, што быў прыхільнікам **«древлего благочестия»** супраць грэчаскіх богаслужбовых кніг і абрадаў, ляжыць бездань істотных процілегласцей у адукацыйных пачатках. Прыхільнікі «чудаўскай школы» таксама вінавацілі Сімяона ва ўсіх грахах, а па смерці Полацкага Епіфаній Славінецкі абвінаваціў яго ў лацінстве.

У рамках канфесійных абставін атрымалі развіццё яго прынцыпы ва ўспрыняцці царкоўнага вобразнага мастацтва. Яго фармальныя погляды на напісанне абразоў, супрацоўніцтва з Сімонам Уша-

---

[1] Пузікаў В. М. Новыя матэрыялы аб дзейнасці Сімяона Полацкага //Весці АН БССР. 1957. № 4. Серыя грамадскіх навук.

[2] Голубев И. Ф. Беседа со Спафарием //ТОДРЛ, XXVI. Л., 1971. С. 296.

ковым з'явіліся плённымі і далі штуршок да напісання «Слова к люботщательному иконного писания»[3], дзе аформіліся іх прынцыпы праваслаўнага мастацтва. Гэта крок наперад. Вядомы дзве граматы да цара рукі Сімяона Полацкага аб неабходнасці ўдакладніць палітыку ў галіне мастацтва. У апошнія гады ён абагульніў свае думкі на гэты конт у працы «Беседы о почитании икон». Прычым (трэба ацаніць з пазіцый таго часу) яго думкі не маглі мець уплыў на ўсё мастацтва, яны толькі давалі глебу да новых прынцыпаў, іх пранікнення ў жорсткія рамесніцкія каноны іканапісцаў. Дарэчы, карыснай была яго праца (датавана да 1671 г.) «Звод казанняў пра абраз Маці Божай Уладзімірскай». Ён апрацаваў аповесць «Абраз Прасвятая Багародзіца Адзігітрыя», у 1676 г. ім зроблены кароткі звод казанняў пра евангелістаў. Нават і літаратурныя справы скіроўвалі яго ў бок мастацтва.

Канфесійная канва жыцця так і засталася ў рамках праваслаўя, з адбіткам заходнееўрапейскай формы культуры. «Слова...» стварае кодэкс, маральныя пастулаты мастака-іканапісца. Адзначаецца, што мастак надзелены «душевной способностью, называемою фантазией...» Аднак галоўнае, на яго і накіроўвае Сімяон думкі,— «художник премудрейший, творец всего духовного и вещественного, сотворивший человека по образу и подобию своему». Богапераемнасць мастака зямнога — вядучы матыў у сацыялізацыі кожнага, звязанага з творчасцю ў адной з галін мастацтва. Іерархія мастацтваў (жанраў) пабудавана згодна з тэорыяй Плінія і пачынаецца з «иконотворения». Яно само падзяляецца на 6 відаў: статуарнае, ляпное, ліццё, разьба па камені, разьба па дошках у друкарскіх мэтах і пісьмо фарбамі.

Асобна разглядаецца стварэнне выяў, дзе яскрава адбіўся баракальны пласт эстэтыкі Сімяона Полацкага. Эстэтычны заклік у тым, што выявы з'яўляюцца не дзеля стварэння ідалаў, каб ім пакланяцца як Богу (гэта ж забаронена дзесятаслоўем), а дзеля простых выяў, якія нясуць прыгажосць і духоўную карысць. Нягледзячы на дагматычныя падыходы у розных тэкстах Пісання, Сімяон прыводзіць прыклады, як у Ветхім Завеце Бог умусіў стварыць выявы херувімаў на ківоце Запавету, мядзянага змея ў пустыні, у Новым Запавеце выяву Спаса на ўбрусе[4]. Менавіта ў «Слове...» добра прасочана Божая воля і наканаванне ў эстэтыцы духоўнага вобраза. З'ява першавобраза (Бога) стаіць за кожным хрысціянскім вобразам, іконай. Аддаецца належнае і царкве, якая прыняла шэраг святых ікон да шанавання. Менавіта гэта агульнахрысціянская дамінанта і з'яўляецца асновай дзейнасці Полацкага ў галіне тэарэтычнага вывучэння абраза. Дзе ж тая мяжа, што трымае мастака ў рамках веры і чаму не дазваляе яму чыста рэалістычнае мысленне? Адукаванасць Полацкага дапамагла сфармуляваць ідэйныя патрабаванні гэтага мастацтва.

---

[3] Памятники отечественной эстетической мысли. Т. 1. М., 1972.

[4] Черная Л. А. Концепция личности в русской литературе 2-й пол. XVII — 1-й пол. XVIII в. //Развитие барокко и классицизма в России. М., 1989.

«Беседа о почитании икон» як быццам працяг яго рэлігійнай палемікі з апанентамі, з добра абгрунтаванай тэарэтычнай фармулёўкай як і што пісаць па канону. Прыхільнік умеранага напрамку, Сімяон выступае супраць пратэстанцкага спрошчанага падыходу да абраза. Крыніца абраза — святкі, месяцасловы (у Расіі карысталіся мноствам іх, у асноўным усе яны перакладаліся з грэчаскага «Меналогіума»)[5]. Спроба неяк аб'яднаць патрабаванні да Божай выявы прывяла яго да неабходнасці стварыць сваю крыніцу, «Месяцаслоў» (Псалтыр рыфматворная, 1680), дзе ён дэкларавае стварэнне абраза па аўтарытэтных прыкладах (прызнаных афіцыйнай царквой). Полацкі трактуе іканапісную выяву як сімвал і нічога болей. Сапраўды, барочнае мысленне, калі ён заяўляе, што «красачны сімвал умоўны», а ў шанаванні абраза схіляецца да сярэдзіны паміж Боскім, бясконцым і чалавечым, натуральным. В. К. Былінін убачыў у гэтым блізкасць да мыслення Іаана Дамаскіна, Іаана Златавуста, увогуле да грэка-візантыйскага тыпу светаўспрыняцця (і звязаў з развіццём іканапісу на Беларусі XVII ст.)[6]. Тое, што Сімяон Полацкі пераасэнсаваў аскетычныя ідэалы, беручы ў падтрымку тэорыю свету, Божага і мірскога (гл. пра містыку святла ў Гр. Паламы), добра спалучыла яго тэарэтычныя палажэнні з пошукамі Сімона Ушакова, прызначанага «начальнейшим изуграфом». Гэта ў некаторай ступені садзейнічала таму, што даследчыкі аб'ядноўваюць іх як аўтараў тэарэтычных прац па мастацтву.

Іх супадзенне праявілася ў трактоўцы Божай выявы — памянёныя думкі Полацкага рэфрэнам гучаць у творах Ушакова, асабліва ва ўсіх кампазіцыях «Спас Нерукатворны». Ушакова адрознівае глыбокая цікаўнасць да цялеснай абалонкі і аб'ёму Божага вобраза, гармоніі ў суадносінах рыс твару. Гэтыя «жывападобныя» праявы новага, баракальнага пласта светаўспрыняцця яшчэ да секулярызацыі культуры часоў Пятра I былі блізкімі Сімяону Полацкаму. У навуцы вядомы факт, калі Сімяон Полацкі, даследуючы творчасць мастака Ленксіса, прывёў прыклад, што той, каб увасобіць характар Юноны, «изучал лица пяти благородных девиц, лучшие из которых переносил на картину...»

Атмасфера ў грамадстве, схільнасць яго структур да драматычных сітуацый унесла ў мастацтва цікаўнасць да фармалістычных пошукаў і знаходак. Ужыванне «перспектыўнага пісьма», прапарцыянальнасці саміх прадметаў, увядзенне архітэктурных матываў — гэта рысы новага мыслення Сімона Ушакова, несумненны ўплыў поглядаў Сімяона Полацкага[7]. У прыватнай калекцыі кніг Сімяона

---

[5] Былинин В. К., Грихин В. А., Симеон Полоцкий и Симон Ушаков //Барокко в славянских культурах. М., 1982.

[6] Былинин В. К. К вопросу о полемике вокруг русского иконописания //ТОДРЛ, XXXVIII. Л., 1985. С. 281.

[7] Дорошевич Э., Конон В. Очерк истории эстетической мысли Белоруссии. Мн., 1972.

апрача кніг польскіх барочных аўтараў меліся працы Камерарыя «Сімвалы і эмблемы», А. Альцыата «Эмблематыка», «Палігістар сімвалаў», «Егіпецкая сімволіка» Н. Косена. Ім былі выкарыстаны 80 вобразаў з заходнееўрапейскага мастацтва таго часу, і гэта паспрыяла афармленню дэкаратыўных пачаткаў рускага жывапісу. Прыгадаем абраз Сімона Ушакова «Спас са сціхірамі» (1675) і «Давіда» (1680) для франтыспіса друкаванай «Псалтыры рыфмованай» (медзярыт Афанасія Трухменскага), якія досыць жывападобныя, з выкарыстаннем архітэктурных элементаў, і адзначаны глыбокай павагай да рэальнасці адлюстраванай сцэны. Такая рэвізія сярэднявечных поглядаў мастацтва выклікала наступную крытычную ацэнку таго ж апанента, пратапопа Авакума: «А вы ныне подобие их (святых вобразаў.— *А.В.*) переменили, пишите таковых же, яко же вы сами...» І гэта абвінавачванне, сапраўды гнеўнае і істотнае для старых падыходаў, на самай справе выглядала канстатацыяй пранікнення мыслення і адукаванасці ў самыя метады мастацтва, не змяняючы асновы. На гэтым шляху з'явілася плённая тэорыя «люстранага адбітку» свету ў іконе сюжэтнага тыпу, аб чым Ушакоў усхвалявана пісаў: «О, что же чудеснее этого чуда бывает, когда в зеркале создается причудливое изображение, которое с движущимся человеком движется, со стоящим стоит, со смеющимся смеется, с плачущим плачет... как живое появляется, хотя ни тела, ни души человеческой не имеет...» (Ліст да Іосіфа Уладзімірава).

Полацкі жывапісуе інакш, праз вершы дае карціну ажыўшых герояў ікон і карцін. Такі верш «Икона Богородицы» («Вертоград многоцветный»), у якім ажыўшыя выявы д'ябла і Багародзіцы, стоячы ў паветры «зограф», драматычны ракурс у саборы, дзе натоўп разявак, што пазіраюць на працу мастака, усхваляваны гэтым з'явішчам. Як быццам баракальная танальнасць, але згадаем, што гэта яшчэ адзіны штрых у цяжкую барацьбу за свае эстэтычныя погляды. А яны ствараліся з дыдактычных патрабаванняў, алегарызму і вобразнай сімволікі, якія Сімяон Полацкі чэрпаў з тэкстаў Пісання, прац антыкаў, багаслоўскіх трактатаў айцоў царквы і візантыйскіх вучоных. Аб тым, што сістэма Сімяона Полацкага, маючы на мэце маральнае выхаванне і асветніцтва (зноў прыгадаем правілы Наваградскага уніяцкага сабора 1617 г.), паступова ўкаранялася ў практыцы мастацтва, сведчаць Патрыяршая грамата аб іконапісанні (1668) і царская грамата (1669). У першай, у прыватнасці, ёсць радкі пра Святы абраз: «образ есть яки некое подражание... с некием подобием...», а другая сцвярджае, што трэба «естеству подражати...»

Праца Сімяона Полацкага, пры ўсёй складанасці канфесійных умоў, адчыняла новыя светапогляды, спрыяла рэальнай ацэнцы мастацкай справы. Ён як аўтар (ці натхніцель) «Граматы Государевой иконописателем о благочинном икон писании» ўпершыню адзначыў, каб мастакам былі «честь и должное почитание...»

Ѿ избытка срдца оуста глютъ. Лоу: гл. ѕ.

128. Верш Сімяона Полацкага з эмблематычнага панегірыка «Орел Российский»

Странный зракъ звѣзды в пресвѣтлый видимъ
свѣтлыя лучи на міръ расширяемый.
Но все нѣчто изрядно являетъ
дабы Богъ что сія звѣзда возвѣщаетъ.
Въ нейже Симеонъ Краеграние являетъ
ему дано. есть Богъ присутствие.

129. Контурны верш Сімяона Полацкага з «Благоприветствования» Аляксею Міхайлавічу

А. А. Скеп'ян

БАРОЧНЫ ТЭАТР УРШУЛІ РАДЗІВІЛ

Сярэдзіна XVIII ст. была пераходнай эпохай ад барока да Асветніцтва. Увесь гэты час быў пранікнуты супярэчнасцямі. Змяніліся акцэнты, традыцыі змагаліся з новым. Дзяржава распадалася, у ёй панавалі анархія і бязладдзе. Культурныя цэнтры, павевы моды пакрысе пераходзяць ад каралеўскага двара да прыватнаўласніцкіх ардынацый. Цэнтрам мастацкага жыцця становіцца замак магната, маёнтак шляхціча. Магнаты імкнуцца стварыць двары больш пышныя, чым каралеўскія, а цэнтр маярату пераўтварыць у нешта накшталт «маленькай сталіцы». У культурным і палітычным жыцці ўсё большую ролю пачынае адыгрываць жанчына. Яна становіцца не толькі маці і добрай гаспадыняй, але і мецэнаткай, літараткай. Гісторыя ведае некалькі такіх постацей. Гэта і Ганна Радзівіл з Сапегаў, маці знакамітых Міхала «Рыбанькі» і Гераніма Радзівілаў. Менавіта яна дала дзецям тую цягу да мастацтва, якой будзе афарбавана ўсё іх жыццё. Дзейнасць «Рыбанькі» на мецэнацкай глебе была тым больш плённай, што ў ёй яму дапамагала жонка, княгіня Уршуля Францыска.

Яна паходзіла са знакамітага роду Карыбутаў Вішнявіцкіх. Нягледзячы на тое што княгіня пражыла не вельмі працяглае жыццё (1705–1753), яна стала адной з самых вядомых жанчын XVIII ст. у Рэчы Паспалітай. Уршуля зрабіла шмат чаго на карысць радзівілаўскай маёмасці: закладвала мануфактуры (у прыватнасці, люстравую), прыняла ў парадак замкавую бібліятэку, дзякуючы ёй ажывілася дзейнасць нясвіжскай друкарні. Да таго ж, валодаючы добрымі ведамі і некаторымі літаратурнымі здольнасцямі, яна нязрэдку брала пяро ў рукі, пісала вершы, эпітафіі, павучальныя творы для дзяцей. Пад уплывам Уршулі значна ўзняўся культурны ўзровень жыцця Нясвіжа. Але найбольш княгіня вядома як стваральніца першай прафесійнай сцэны на тэрыторыі Вялікага княства Літоўскага. Яе зацікаўленасць тэатрам была яшчэ з дзяцінства, бо ў родным доме часта даваліся спектаклі, потым трымалі аматарскі прыгонны тэатр. Муж таксама любіў тэатральныя відовішчы. Да таго, зразумела, існавалі тэатры, але ў асноўным гэта былі школьныя тэатры, дзе ставіліся так званыя інтэрмедыі дыдактычнага характару. Нясвіжскі тэатр — свайго роду унікальная з'ява, якая не мела аналагаў на мяжы шляхецка-сармацкай і заходнееўрапейскай культуры сярэдзіны XVIII ст. Заможная і амбіцыйная шляхта, магнатэрыя, у адказ модзе пачынае заводзіць капэлы, оперныя трупы. Амаль у кожным палацы быў тэатр, у якім ігралі замежныя, часцей за ўсё французскія і італьянскія, артысты. Дзейнасць Уршулі Францыскі стварыла не толькі тэатр, але і драматургію, якую можна аднесці да выдатнейшых прымітывістаў XVIII ст. Зразумела, усё гэта не з'явілася на пустым месцы. Магнаты як мецэнаты засноўвалі касцёлы, пры якіх ствараліся і капэлы. Ёсць звесткі пра тое, што ў 1736 г. капэла існавала і ў Нясвіжы. Зрэдку ставіліся і спектаклі, але гэта былі запрошаныя артысты і з'яўляліся яны эпізадычна. Імкненне князя Міхала стварыць свецкі тэатр, такі, які ён бачыў

у Парыжы, Дрэздэне, Варшаве, падхапіла Уршуля і ў 1746 г. арганізавала яго ў Нясвіжы. Гэта значна паўплывала на з'яўленне сцэн у Ольшчы, Жолкве, Белай. У першы перыяд сваёй дзейнасці (1746–1756) тэатр знаходзіўся пад непасрэдным наглядам самой княгіні, якая ставіла ўласныя творы сіламі аматараў з княжацкай сям'і, пань і паноў дворскіх. Падчас жыцця княгіні Уршулі нясвіжскі тэатр быў тэатрам палацавым, унутраным. Для княгіні сцэна была аб'ектам аўтарскага эксперыменту, часам служыла для развіцця добрых манер, несла дыдактычную і павучальную функцыі. Тэатральныя прадстаўленні ўводзілі ў жыццё новы тып забаў, якія канкуры-равалі з доўгімі банкетамі, напоўненымі абжорствам і п'янствам. Аднак такая зацікаўленасць тэатрам, артыстычным жыццём — гэта ўжо сама заслуга ў гісторыі барочнага тэатра, які вырваўся са змроку сярэднявечча і самадзейнасці.

На сцэне нясвіжскага тэатра ставіліся творы і самой княгіні Уршулі. Яе імкненне стварыць свецкі тэатр вымусіла адмовіцца ад паслуг драматургаў, настаўнікаў езуіцкіх калегіумаў і ўзяцца за пяро самой. Драматургічная спадчына княгіні Уршулі Францыскі складае 16 твораў — трагедыі, камедыі, оперныя лібрэта, напісаныя на польскай мове. Гэта з'ява, якую нельга ацэньваць адназначна. Творы вельмі непаўторныя і эклектычныя па сваёй форме. Драматургія Уршулі ўвабрала ў сябе каштоўнасці старой сармацкай культуры і нараджаючагася Асветніцтва, з вялікімі рэмінісцэнцыямі барока. Яе творы былі напісаны цяжкай рыфмаванай прозай, на іх значна адбіўся густ і асабістыя памкненні аўтаркі. Праблематыка яе твораў насіла дастаткова абмежаваны характар. Уршуля не выходзіла за межы звыклых тэм і ідэй позняга барока: пытанні маралі, сямейнай і васальнай вернасці, пастаральнага кахання, кары за зло і здрадніцтва. Паступова ў гэта кола траплялі і новае светаўспрыманне, і ідэя Асветніцтва, аднак яны мелі яшчэ вельмі неакрэслены вобраз. Па структуры і форме творы Уршулі Францыскі былі прымітыўныя, што, зразумела, сведчыла аб недастатковых уяўленнях аўтара пра законы драматургіі. Дзеянне магло адбывацца па-за межамі часу і прасторы. Творчы метад Уршулі яскрава адлюстроўваў спецыфіку мясцовай культуры барока ў яе цікавай пераходнай форме ад сярэднявечных відовішч да тэатра новага тыпу. Сюжэты сваёй драматургіі Уршуля, як правіла, брала з антычнай міфалогіі, народных казак, рэнесансных навел, фарсаў, сярэднявечнай школьнай драмы. Іх персанажы існавалі разам у яе трагедыях і камедыях.

Першая звестка аб з'яўленні нясвіжскай сцэны сустракаецца ў «Дыярыушы» князя Міхаіла Казіміра 13 мая 1746 г. Гэта была пастаноўка п'есы «Дасціпнае каханне». З гэтага часу ў дні нараджэння князя, яго жонкі, дзяцей ці прыезду шаноўных гасцей адбываліся прэм'еры ці паўторы папярэдніх ім п'ес. Усяго за год ставілася 8–12 спектакляў. Асноўнымі выканаўцамі роляў у нясвіжскім тэатры пад

гэты час былі аматары: члены княжацкай сям'і, госці, прыдворныя настаўнікі спеваў і танцаў, кадэты Рыцарскай школы. Для масавых сцэн прыцягваліся замкавыя слугі, прыгонныя музыканты і спевакі з капэлы. Пастаноўку ажыццяўлялі сама княгіня і камендант Рыцарскай школы Якуб Побуг Фрычынскі. Першапачаткова тэатральнага памяшкання не было, таму спектаклі ставіліся пад адкрытым небам — у Альбе, палацы «Кансаляцыя». Там жа ўзводзяцца і дэкарацыі, як правіла, яны былі адны і тыя ж і не змяняліся на працягу ўсёй п'есы. Умоўна ўсе творы Уршулі можна падзяліць па тэматыцы на некалькі напрамкаў. Адзін з напрамкаў — «арыентальна-пастаральныя» творы. Да іх звычайна адносяць камедыі «У вачах нараджаецца каханне», «Суцяшэнне ў клопатах» (1750), «Гульня Фартуны» (1750), а таксама «Каханне — дасканалы майстра» (1753). Асноўнымі рысамі твораў гэтага напрамку з'яўлялася агульнасць дзейных асоб — пастушкі, пастухі, якім перашкаджае невуцтва, злыя бацькі ў іх каханні. Дзея звычайна разгортвалася ў полі на фоне сельскага ландшафту. Другі напрамак — «антычны» — меў пад сабой антычныя легенды. Так, у аснову камедыі «Каханне — зацікаўлены суддзя» (1747) за аснову быў узяты міф аб Парысе і Алене. Падобныя ж карані мелі і творы са «спевамі», пастаўленыя ў 1752 г. Гэта опера «Сляпое каханне не зважае на вынікі» і «Шчаслівае няшчасце». У 1751—1752-х гадах з'яўляюцца «арыенталістычныя» п'есы.

Аднак нас цікавяць тыя творы, у якіх добра прасочваюцца традыцыі барочнага тэатра. На іх у першую чаргу і трэба засяродзіць сваю ўвагу. Сярод яе твораў сустракаюцца п'есы, тыповыя для мясцовага тэатральнага барока. Побач з высакапарнымі і страснымі прызнаннямі, што напісаны ў лепшых традыцыях куртуазнай літаратуры, існуе празаічная бытавая мова. Зварот да фальклору цалкам адпавядае стылю так званага нізавога барока. Гэта супастаўленне высокага і нізкага, якое ўваходзіць у склад барока як стылю і з'яўляецца адным з асноўных яго прыкмет, дапускае і нават вітае некаторую фальклярызацыю. Тэатр барока быў эмблематычны. Як школьная, так і аматарская сцэна з ахвотай выкарыстоўвала розныя знакі і сімвалічныя атрыбуты, якія «тлумачылі» публіцы прызначэнне персанажа. Усе гэтыя рысы былі ўласцівы і творам Уршулі Радзівіл, асабліва п'есе «Каханне — зацікаўлены суддзя». Так, у сцэне Гекубы гераіні прыснілася, што яна нарадзіла паходню, ад якой згарэла Троя. Або: з'яўленне трох багінь — Геры, Афіны, Афрадзіты — суправаджалася атрыбутамі іх стану: Афіна з кап'ём, у рымскіх латах, Гера з сярэднявечнымі сімваламі ўлады — каронай, скіпетрам, Афрадзіта — з галубком і эгрэтай на галаве ў выглядзе палаючага сэрца. Звычайна, менавіта падобныя сімвалы і неслі ўсю асноўную інфармацыйную функцыю. У традыцыях гэтага часу было пераапранаць персанажы, дзе б і калі ні адбывалася дзеянне, у адзенне сучаснай эпохі, у нашым выпадку, як знатных людзей эпохі Людовіка XIV.

Заканамернымі, цалкам у традыцыях сарматкага барока былі і звароты Уршулі Францыскі Радзівіл да «ўсходняй» тэматыкі: Рэч

Паспалітая мела дастаткова цесныя кантакты з Турцыяй і Персіяй. На яе тэрыторыі, у тым ліку і ў Беларусі, жылі крымскія татары. З Усходу, а таксама праз Італію і Францыю сюды пранікалі арабскія і персідскія фантастычныя казкі, аповесці і навелы, якія актыўна перапрацоўваліся на мясцовай глебе. Характэрным для творчага метаду Уршулі Радзівіл было выкрэсліванне ўсяго не прываблівага на яе погляд, замена вопраткі, нораваў, сацыяльнага становішча персанажаў на шляхецка-сармацкія. Нават ужо пазнейшыя італьянскія перапрацоўкі арабскіх сюжэтаў набывалі пад пяром княгіні характэрныя жанравыя прыкметы «ўсходняга фарсу», тыповага для «сармацкага» барока і XVIII ст. Прыкладам таму можа служыць камедыя «Несумленнасць у пастцы». У яе аснову пакладзены пашыраны і ў літаратуры, і ў фальклоры многіх народаў сюжэт аб багатых нягодніках, якія трапілі ў пастку разумнай жанчыны.

У 1748 г. яна стварыла сваю першую трагедыю пад назвай «Суддзя, пазбаўлены розуму». У яе аснову пакладзена сярэднявечная містычная п'еса, якую ставілі ў школьным тэатры. Гэта была драма аб трох хрысціянскіх пакутніцах. Дзея адбывалася ў старажытным Рыме. Тэкст быў вельмі насычаны дыдактычнымі ўстаўкамі, узнясеннем хрысціянскай дабрадзейнасці. Сведкай непапулярнасці гэтай тэматыкі ў сярэдзіне XVIII ст. можа служыць падлік спектакляў, якія адбываліся ў 1746—1756-я гады. Гэта трагедыя была пастаўлена толькі два разы. Найбольшую папулярнасць набылі яе перапрацоўкі Ж.-Б. Мальера. У «Дыярыушы» князя Міхала Казіміра «Рыбанькі» мы знаходзім звесткі аб тым, што 14, 15, 16 чэрвеня 1749 г. (падчас святкавання дня нараджэння гаспадара) паказваліся аперэта, французская камедыя і п'еса Уршулі Радзівіл. Размова ідзе аб першых спробах перакладу твораў Мальера на польскую мову і першай пастаноўцы на тэрыторыі Рэчы Паспалітай. Дарэчы, трэба заўважыць, што ў Расіі п'есы Мальера былі ўпершыню пастаўлены на 5—7 гадоў пазней. Такія мастацкія каштоўнасці п'ес французскага драматурга, як магчымасць шырока выкарыстоўваць балет, спевы і музыку, і прыцягнулі да сябе ўвагу Уршулі Радзівіл. У першую чаргу гэта былі п'есы з простым, жартаўлівым сюжэтам. Першай была перакладзена п'еса «Цудоўныя каханкі», якая ў польскім варыянце мела назву «Убачанае не мінае». Яна была пастаўлена 24 чэрвеня 1749 г. У 1752 г. былі пастаўлены «Доктар па прымусу» і «Смешныя манерніцы». Аднак не трэба шукаць у іх жывасць і яскравасць мовы Мальера. Для гледачоў тагачаснага Нясвіжа не былі зразумелы жорсткія сутыкненні паміж арыстакратыяй і буржуазіяй (для польскага грамадства таго часу яны былі не характэрныя). Гледачоў і аўтарку прываблівалі дасціпныя жарты і тыя смешныя сітуацыі, у якія трапляюць героі. Сацыяльная напружанасць у п'есах здымалася, яны набываюць крыху аднастайны, але і своеасаблівы шляхецка-правінцыйны характар. Акрамя перакладаў п'есы Мальера ставілі і ў арыгінале на французскай мове. Звычайна яны ставіліся кадэтамі Рыцарскай акадэміі.

Як раней адзначалася, першапачаткова памяшкання для тэатра не было. Аднак ужо ў 1748 г. архітэктарам К. Ждановічам былі скончаны работы па перабудове княжацкага манежа ў Нясвіжы ў тэатральную залу — першае стацыянарнае тэатральнае памяшканне на тэрыторыі Беларусі, якое ўмяшчала ў сябе каля ста чалавек. Аднак у гэтым жа годзе яно было зачынена для пабудовы бакавых флігеляў і размяшчэння ў іх спецыяльных машын для сцэны. Акрамя гэтай залы існавала яшчэ невялічкая зала ў Рыцарскай акадэміі і кансалярыя. У пастаноўцы і афармленні спектакляў княгіні дапамагалі як аматары, так і прафесіяналы. Тэатральнымі дэкаратарамі ў іх былі М. Скарыцкі, К. Д. Гескі, Мікалаеўскі. Ажыццяўляў рэжысуру і рэдагаваў творы княгіні Якуб (Погуб) Фрычынскі. Для патрэб тэатра ў 1750—1753-х гадах была створана ўласная балетная трупа з прыгонных, пад кіраўніцтвам французскага балетмайстра Любэ Мацье. Праз год, у 1754 г., была адчынена музычная школа для падрыхтоўкі ўласных спевакоў.

Выданне Уршулі Францыскі Радзівіл, падрыхтаванае Якубам (Побутам) Фрычынскім, з'явілася пасля яе смерці восенню 1754 г. у Жоўкве ў друкарні Гершана Галевы пад назвай «Камедыі і трагедыі» і адразу ж стала бібліяграфічнай рэдкасцю. Паўторнае выданне было надрукавана таксама ў 1754 г. амаль цалкам на грошы Фрычынскага. Кніга была ўпрыгожана гравюрамі на медзі львоўскага майстра М. Жукоўскага, у якіх адлюстроўвалася непасрэднае ўраджанне мастака ад убачанага. Гэта выданне, разам з «Дыярыушам» князя Міхала «Рыбанькі» і лістоў Якуба Фрычынскага, з'яўляецца адзінай крыніцай для даследавання мецэнацкай дзейнасці Уршулі Радзівіл.

На вялікі жаль, постаць гэтай незвычайнай жанчыны была забыта. Ужо ў 1756 г. яе творы не ставіліся ні разу. Аднак яе ролю ў развіцці беларускага тэатра перааценіць цяжка.

ЗМЕСТ

Навуковае выданне

БАРОКА Ў БЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРЫ І МАСТАЦТВЕ

2-е ВЫДАННЕ

Рэдактар *Н. М. Тарасевіч*. Мастак *Л. М. Гоманаў*. Мастацкі рэдактар *В. А. Жаховец*.
Тэхнічны рэдактар *С. А. Курган*. Карэктар *З. Я. Губашына*

Падпісана ў друк 28.12.2000. Фармат 60×90 1/16. Папера афсетная. Гарнітура Пецярбург.
Афсетны друк. Ум. друк. арк. 19,0. Ум. фарб.-адб. 19,5. Ул.-выд.
арк. 18,6. Тыраж 1000 экз. Заказ 3855.

Падатковая льгота — Агульнадзяржаўны класіфікатар Рэспублікі Беларусь АКРБ 007-98, ч. 1;
22.11.20.600.

Рэспубліканскае унітарнае прадпрыемства «Выдавецтва «Беларуская навука».
ЛВ № 13 ад 31.12.97 г. 220141. Мінск, Купрэвіча, 18.

Рэспубліканскае унітарнае паліграфічнае прадпрыемства «Баранавіцкая ўзбуйненая друкарня».
225320. Баранавічы, Савецкая, 80.